

Sociología de la creación literaria

Lucien Goldmann, Jacques Leenhardt, G. N. Pospelov, Umberto Eco, Georg Lukács, Geneviève Mouillaud, Matthias Waltz

L. Goldmann y otros: Sociología de la creación literaria

Colección Teoría e investigación en las ciencias del hombre
Dirigida por José Sazbón

Lucien Goldmann, Jacques Leenhardt, G. N. Pospelov, Umberto Eco, Georg Lukács, Geneviève Mouillaud, Matthias Waltz

Sociología de la creación literaria

Ediciones Nueva Visión
Buenos Aires

Los artículos que componen este libro fueron traducidos de "Sociologie de la création littéraire", *Revue Internationale des Sciences Sociales*, vol. XIX, nº 4, París, 1967.

Traducción de Hugo Acevedo

Viamonte 494, Buenos Aires, R. Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Impreso en la Argentina / Printed in Argentina.

I

Metodología, problemas, historia

Lucien Goldmann

La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método

La sociología estructuralista genética de la cultura ha originado un conjunto de trabajos que se caracterizan, sobre todo, por el hecho de que sus autores, con el deseo de establecer un método operatorio para el estudio positivo de los hechos humanos –particularmente de la creación cultural–, se han visto obligados a regresar a una reflexión filosófica que podríamos calificar, de una manera bastante general, de dialéctica.

De ello resulta que esta actitud puede presentarse tan pronto como un esfuerzo de investigación positiva que integra un conjunto de reflexiones de carácter filosófico y tan pronto como una actitud filosófica volcada, en primer lugar, hacia la investigación positiva y que desemboca en la constitución del fundamento metodológico de todo un conjunto de investigaciones concretas.

Como más de una vez hemos preferido el primero de tales procedimientos de exposición, hoy trataremos de adoptar el segundo. Al hacerlo es importante subrayar desde el principio, no obstante –sin mayor esperanza respecto de la utilidad de esta prevención, pues los prejuicios tienen siete vidas–, que las pocas observaciones de índole general y filosófica que van a seguir no responden a intención especulativa alguna y únicamente se formulan en la medida en que son esenciales para la investigación positiva.

La primera comprobación general en que se basa el pensamiento estructuralista genético es la de que toda reflexión acerca de las ciencias humanas se efectúa, no desde el exterior, sino desde el interior de la sociedad y que es una parte –más o menos importante según los casos, por supuesto– de la vida intelectual de la sociedad y, a través de ésta, de la vida social en su totalidad. Además, el simple desarrollo del pensamiento, en la medida misma en que éste es una parte de la vida social, trasforma más o menos, conforme a su importancia y a su eficacia, la vida social misma.

Así se encuentra que en las ciencias humanas el sujeto del pensamiento forma parte, al menos parcialmente y con cierto número de mediaciones, del objeto que estudia.

Por otra parte, el pensamiento no constituye un comienzo absoluto y se halla en muy grande medida organizado por las categorías de la sociedad que estudia o de otra sociedad derivada de ésta. Quiere decir que el objeto estudiado es uno de

los elementos constitutivos, e incluso uno de los más importantes, de la estructura del pensamiento del investigador o de los investigadores.

Hegel resumió todo esto en una fórmula concisa y brillante: "identidad del sujeto y el objeto del pensamiento". Nosotros simplemente hemos atenuado el carácter radical de esta fórmula –resultado del idealismo hegeliano, para el cual toda realidad es espíritu–, reemplazándola por otra más de acuerdo con nuestra posición materialista dialéctica y según la cual el pensamiento es un aspecto importante, pero sólo un aspecto, de la realidad: hablamos de identidad parcial del sujeto y el objeto de la investigación, una identidad que es válida, no para todo conocimiento, sino únicamente para las ciencias humanas.

Sea lo que fuere, no obstante, respecto de la diferencia entre ambas fórmulas, una y otra implican la afirmación de que las ciencias humanas no pueden tener un carácter tan objetivo como el de las ciencias naturales y que la intervención de valores particulares de ciertos grupos sociales en la estructura del pensamiento histórico es hoy, a un mismo tiempo, general e inevitable. De ningún modo significa esto, por lo demás, que las ciencias humanas no puedan, en principio, alcanzar un rigor análogo al de las ciencias de la naturaleza; será sólo un rigor diferente y deberá integrar la intervención de las valorizaciones imposibles de eliminar.

La segunda idea fundamental de toda sociología dialéctica y genética es la de que los hechos humanos son respuestas de un sujeto individual o colectivo y constituyen una tentativa con miras a modificar una situación dada en un sentido favorable a las aspiraciones de ese sujeto. Esto implica que todo comportamiento –y por consiguiente todo hecho humano– posee un carácter significativo, que no siempre es evidente, pero que debe ser evidenciado por el trabajo del investigador.

Se puede formular la misma idea de varias maneras diferentes, diciendo, por ejemplo, que todo comportamiento humano (y hasta animal, probablemente) tiende a modificar una situación que el sujeto experimenta como un desequilibrio, en el sentido del establecimiento de un equilibrio; o bien, que todo comportamiento humano (y probablemente todo comportamiento animal) puede ser traducido por el investigador en

términos de existencia de un problema práctico y de tentativa con miras a resolverlo.

Partiendo de estos principios, la concepción estructuralista y genética, cuyo creador es, sin discusión posible, Georg Lukács, preconiza una transformación radical de los métodos de la sociología de la literatura. Todos los trabajos anteriores, así como la mayoría de los trabajos universitarios emprendidos desde la aparición de esta concepción, recaían y siguen recayendo, dentro de esta disciplina, en el contenido de las obras literarias y la relación entre éste y el contenido de la conciencia colectiva, vale decir, las maneras de pensar y el comportamiento de los hombres en la vida cotidiana. Dentro de esta perspectiva, el remate natural de tales trabajos consiste en que las relaciones entre esos dos contenidos alcanzan un número tanto mayor y la sociología literaria es tanto más eficaz cuanto menor es la imaginación creadora de que ha dado prueba el autor de los escritos estudiados, quien se ha conformado con narrar sus experiencias trasponiéndolas lo menos posible. Además, este tipo de estudio debe romper, por su método mismo, la unidad de la obra, ya que se interesa de modo especial en lo que en ésta es sólo reproducción de la realidad empírica y de la vida cotidiana. En suma, se trata de una sociología de apariencia tanto más fecunda cuanto más mediocres son las obras estudiadas. Y para colmo, lo que busca en las obras es, antes que la literatura, el documento. En tales condiciones, cómo puede asombrar el hecho de que la gran mayoría de los que se interesan por la literatura consideren este tipo de investigación, en el mejor de los casos, como trabajos auxiliares más o menos útiles, ni que a veces los recusen por completo.

La sociología estructuralista genética parte de premisas no sólo diferentes, sino, incluso, opuestas. Desearíamos mencionar cinco de las más importantes.

1. La relación esencial entre la vida social y la creación literaria no incumbe al contenido de estos dos sectores de la realidad humana, sino tan solo a las estructuras mentales, lo que podríamos llamar las categorías que organizan a la vez la conciencia empírica de cierto grupo social y el universo imaginario creado por el escritor.
2. La experiencia de un solo individuo es demasiado breve y limitada para poder crear una estructura mental como ésa,

que sólo puede ser el resultado de la actividad conjunta de un importante número de individuos que se encuentran en una situación análoga, es decir, de individuos que constituyen un grupo social privilegiado y que han vivido durante largo tiempo y de manera intensiva un conjunto de problemas, esforzándose por hallarles una solución significativa. Vale decir que las estructuras mentales, o, para emplear un término más abstracto, las estructuras categoriales significativas, no son fenómenos individuales, sino fenómenos sociales.

3. La ya mencionada relación entre la estructura de la conciencia de un grupo social y la del universo de la obra constituye, en los casos más favorables para el investigador, una homología más o menos rigurosa, pero a menudo, también, una simple relación significativa. Dentro de esta perspectiva puede, pues, ocurrir –y hasta ocurre con suma frecuencia– que contenidos completamente heterogéneos y hasta opuestos sean estructuralmente homólogos, o bien que se encuentren en una relación comprensiva en el plano de las estructuras categoriales. Un universo imaginario, en apariencia completamente extraño a la experiencia concreta –el de un cuento de hadas, por ejemplo–, puede ser en su estructura rigurosamente homólogo a la experiencia de un grupo social particular, o al menos vincularse a ésta de una manera significativa. Ya no hay entonces contradicción alguna entre la existencia de una estrecha relación de la creación literaria con la realidad social e histórica y la más poderosa imaginación creadora.
4. Dentro de una perspectiva como ésta, las cumbres de la creación literaria pueden estudiarse tan bien como las obras medianas, y hasta revelan ser particularmente accesibles a la investigación positiva. Por otra parte, las estructuras categoriales en las que recae este tipo de sociología literaria constituyen, precisamente, lo que confiere a la obra su unidad, vale decir, uno de los dos elementos fundamentales de su carácter específicamente estético y, en el caso que nos interesa, de su cualidad propiamente literaria.
5. Las estructuras categoriales que rigen la conciencia colectiva y que son traspuestas al universo imaginario creado por el artista no son conscientes ni inconscientes en el sentido

freudiano de la palabra, que supone una represión; son procesos no conscientes que en ciertos aspectos se emparientan con los que rigen el funcionamiento de las estructuras musculares o nerviosas y determinan el carácter particular de nuestros movimientos y gestos. Por eso en la mayoría de los casos la puesta en claro de tales estructuras e, implícitamente, la comprensión de la obra no son accesibles a un estudio literario inmanente ni a un estudio orientado hacia las intenciones conscientes del escritor o hacia la psicología profunda sino tan sólo a una investigación de tipo estructuralista y sociológico.

Estas comprobaciones tienen importantes consecuencias metodológicas. Significan que en las ciencias humanas el estudio positivo debe comenzar siempre por la búsqueda de un deslinde del objeto estudiado, de manera tal que éste aparezca como un conjunto de comportamientos significativos cuya estructura pueda informar acerca de la mayoría de los aspectos empíricos parciales que le presentan al investigador.

En el caso de la sociología de la literatura, ello significa que, para comprender la obra en estudio, el investigador debe en muy primer término tratar de descubrir una estructura que rinda cuenta de la casi totalidad del texto, observando, con este propósito, una regla fundamental —que los especialistas de la literatura no respetan, por desgracia, sino muy rara vez—, a saber, que el investigador debe tener en cuenta todo el texto y no añadirle nada. Y significa también que debe explicar la génesis del texto procurando mostrar de qué modo y en qué medida la elaboración de la estructura que ha puesto en evidencia en la obra posee un carácter funcional, es decir, constituye un comportamiento significativo para un sujeto individual o colectivo en una situación dada.

Esta manera de plantear el problema entraña un alto número de consecuencias que modifican de modo profundo los tradicionales métodos de estudio de los hechos sociales y, en particular, de los hechos literarios. Enumeremos algunas de las más importantes.

El hecho de no conceder, dentro de la comprensión *de la obra, una importancia particular a las intenciones conscientes*

de los individuos y, en el caso de las obras literarias, a las intenciones conscientes de los autores.

Efectivamente, la conciencia no constituye más que un elemento parcial del comportamiento humano y tiene con suma frecuencia un contenido no adecuado a la naturaleza objetiva de este comportamiento. Contrariamente a las tesis de cierto número de filósofos, como Descartes o Sartre, la significación no aparece con la conciencia y no se identifica con ella. Un gato que persigue a un ratón tiene un comportamiento perfectamente significativo, sin que necesaria ni aun probablemente tenga conciencia de ello, ni siquiera de modo rudimentario.[1]

Sin duda, cuando el hombre y, con él, la función simbólica y el pensamiento aparecen en la escala biológica, el comportamiento se vuelve incomparablemente más complejo, y las fuentes de problemas, conflictos y dificultades, así como las posibilidades de resolverlos, alcanzan un número mucho mayor y se vuelven más confusas, pero nada indica que la conciencia abarque a menudo —ni siquiera a veces— el conjunto de la significación objetiva del comportamiento. En el caso del escritor, esta misma idea puede expresarse de una manera mucho más sencilla: con mucha frecuencia ocurre que la preocupa del escritor por la unidad estética lo lleve a escribir una obra cuya estructura global, traducida a lenguaje conceptual por la crítica, constituye una visión diferente de la de su pensamiento y hasta opuesta a éste, a sus convicciones y a las intenciones que lo animaban cuando redactó la obra.

cion

Por eso el sociólogo de la literatura —y, en general, el crítico— debe tratar las intenciones conscientes del autor como un índice entre muchos otros índices, como una especie de reflexión sobre la obra, una reflexión que le proporciona sugerencias como cualquier otra obra crítica, pero que debe ser juzgada por él a la luz del texto, sin concederle privilegio alguno.

El hecho de no sobreestimar la importancia del individuo en la explicación, que es ante todo la búsqueda del sujeto, individual o colectivo, para el cual la estructura mental que rige la obra posee un carácter funcional y significativo.

La obra tiene casi siempre, sin duda, una función significativa individual para su autor, pero con suma frecuencia, como

veremos, esta función individual no está –o lo está muy apenas– vinculada a la estructura mental que rige el carácter propiamente literario de la obra, y en todo caso no la crea en modo alguno.

El hecho de escribir piezas de teatro –con mayor precisión, las piezas que realmente escribió– tuvo indudablemente una significación para el individuo Racine, si nos referimos a su juventud en Port-Royal, a sus posteriores relaciones con la gente de teatro y con la corte, a sus relaciones con el grupo y el pensamiento jansenistas y también a muchos otros acontecimientos de su vida que nos son más o menos conocidos. Pero la existencia de la visión trágica ya era un dato constitutivo de las situaciones de las que partió Racine para concluir en la redacción de sus obras, mientras que la elaboración de esa visión, bajo la influencia de los ideólogos del grupo jansenista de Port-Royal y de Saint Cyran, fue la respuesta funcional y significativa de la nobleza de toga a una situación histórica dada. Y con respecto a este grupo y a su ideología más o menos elaborada, se le planteó consiguientemente al individuo Racine cierto número de problemas prácticos y morales que desembocaron en la creación de una obra estructurada por una visión trágica impulsada hasta un grado de coherencia extremadamente avanzado. Por eso resultaría imposible explicar la génesis de esta obra y su significación si sólo se la pusiera en relación con la biografía y la psicología de Racine.

El hecho de que lo que corrientemente se llama "influencias" no tiene el menor valor explicativo y constituye, a lo sumo, un dato y un problema que el investigador debe explicar.

A cada instante hay un considerable número de influencias que pueden actuar sobre el escritor; lo que debe explicarse es por qué sólo unas pocas de ellas –y hasta solamente una– han actuado y por qué, asimismo, la recepción de las obras que han ejercido esa influencia se ha efectuado con cierto número de distorsiones (y explicar éstas, precisamente) en la mente de quien la ha sufrido. Pero estos son problemas cuya respuesta se relaciona con la obra del autor estudiado y no, como suele pensarse, con la obra respecto de la cual se supone que ha influido a ésta.

En suma, la comprensión es un problema de coherencia interna del texto; supone atenerse literalmente a éste —a todo el texto y nada más que al texto— y buscar en su interior una estructura significativa global. La explicación es un problema de búsqueda del sujeto individual o colectivo (en el caso de una obra cultural, pensamos, por las razones que ya hemos señalado,[2] que siempre se trata de un sujeto colectivo) con respecto al cual la estructura mental que rige la obra posee un carácter funcional y, por eso mismo, significativo. Agreguemos que, por lo que incumbe a los respectivos lugares de la explicación y la interpretación, dos cosas importantes a nuestro parecer han sido evidenciadas por los trabajos de la sociología estructuralista y por su confrontación con los trabajos psicoanalíticos.

El hecho de que el valor de estos dos procedimientos no es el mismo dentro de una y otra perspectiva.

Cuando se trata de libido resulta imposible separar la interpretación de la explicación, no sólo durante el período de la investigación, sino también después de él, mientras que al cabo de éste es dable efectuar la separación en el análisis sociológico. No hay interpretación inmanente de un sueño o del delirio de un alienado,[3] probablemente por la sencilla razón de que la conciencia no tiene siquiera autonomía relativa en el plano de la libido, es decir, del comportamiento del sujeto individual, directamente orientado hacia la posesión de un objeto. A la inversa, cuando el sujeto es trasindividual, la conciencia adquiere una importancia mucho mayor (sin comunicación consciente entre los individuos que componen el sujeto no hay división del trabajo ni, por lo tanto, acción posible) y tiende a constituir una estructura significativa.

Sociología genética y psicoanálisis tienen por lo menos tres elementos en común, a saber: *a*) la afirmación de que todo comportamiento humano forma parte de por lo menos una estructura significativa; *b*) el hecho de que para comprender este comportamiento hay que insertarlo en la estructura significativa, que el investigador debe sacar a luz; *c*) la afirmación de que esta estructura sólo es realmente comprensible si se la capta en su génesis, individual o histórica, según el caso.

En resumen, el psicoanálisis es, tal como la sociología que preconizamos, un estructuralismo genético.

La oposición se sitúa antes que nada en un punto: el psicoanálisis procura reducir todo comportamiento humano a un sujeto individual y a una forma –manifiesta o sublimada– del deseo del objeto. La sociología genética separa los comportamientos libidinales que estudia el psicoanálisis de los comportamientos con carácter histórico (de los que toda creación cultural forma parte), que poseen un sujeto trasindividual y sólo pueden orientarse hacia el objeto por la mediación de una aspiración a la coherencia.

De ello resulta que, aun cuando todo comportamiento humano se inserta a un mismo tiempo en una estructura libidinal y en una estructura histórica, su significación no es la misma en uno y otro caso, y tampoco el deslinde del objeto debe ser idéntico. Ciertos elementos de una obra de arte o de un escrito literario –pero no la obra o el escrito en su totalidad– pueden insertarse en una estructura libidinal, cosa que habrá de permitir a los psicoanalistas comprenderlos y explicarlos al ponerlos en relación con el inconsciente del individuo. No obstante, las significaciones reveladas tendrán en tal caso un valor del mismo tipo que el de todo dibujo y todo escrito de un alienado cualquiera. Y por otra parte esas mismas obras literarias y artísticas constituirán, insertas en una estructura histórica, estructuras relativas poco menos que coherentes y unitarias, que se benefician con una gran autonomía relativa. Ese es uno de los elementos constitutivos de su valor propiamente literario o artístico.

Efectivamente, todo comportamiento humano y toda manifestación humana son, en grados diversos, mezclas de significaciones de uno y otro orden. Sin embargo, según sea que la satisfacción libidinal predomine hasta el extremo de destruir casi por completo la coherencia autónoma, o que, a la inversa, se inserte en esta última, dejándola casi intacta, encararemos, o bien la obra de un alienado, o bien una obra maestra (dando por supuesto que la mayoría de las manifestaciones humanas se sitúan entre estos dos extremos).

El hecho de que no obstante la amplia discusión que se ha desarrollado, sobre todo en la universidad alemana, acerca de

la comprensión y la explicación, estos dos procedimientos de investigación no se oponen en modo alguno entre sí y no son siquiera diferentes uno del otro.

A este respecto necesitamos, antes que nada, eliminar toda la literatura romántica dedicada a la simpatía, a la "empatía" o a la identificación necesarias para comprender una obra. La comprensión nos parece un procedimiento rigurosamente intelectual: consiste en la descripción lo más precisa posible de una estructura significativa. Claro está que, como todo procedimiento intelectual, se ve favorecida por el interés inmediato que a su respecto pone el investigador, es decir, por la simpatía o la antipatía —o bien por la indiferencia— que el objeto de la investigación suscita en éste. Pero por una parte la antipatía es un factor tan favorable a la comprensión como la simpatía (nadie comprendió y definió mejor al jansenismo como sus perseguidores cuando formularon las hoy célebres "cinco proposiciones", que son una rigurosa definición de la visión trágica), y por la otra son muchos los factores que pueden ser favorables o desfavorables a la investigación, como por ejemplo una buena disposición psíquica, una buena salud o, a la inversa, un estado depresivo o un dolor de muelas. Pero todo esto no tiene nada que ver con la lógica o la epistemología.

Hay que ir más lejos, no obstante. Comprensión y explicación no son dos procedimientos intelectuales diferentes; son un solo y mismo procedimiento relacionado con diferentes coordenadas. Acabamos de decir que la comprensión es la puesta en claro de una estructura significativa inmanente al objeto estudiado (en el caso que nos interesa, a tal o cual obra literaria). La explicación no es otra cosa que la inserción de esta estructura, en su carácter de elemento constitutivo, en la estructura inmediatamente englobante que el investigador no explora de una manera detallada, sino tan sólo en la medida en que la exploración es necesaria para hacer inteligible la génesis de la obra que estudia. Basta con tomar por objeto de estudio la estructura englobante para que lo que era explicación pase a ser comprensión y para que la investigación explicativa deba relacionarse con una nueva estructura aún más vasta.

Tomemos un ejemplo. Comprender los *Pensamientos* de Pascal o las tragedias de Racine es sacar a luz la visión trágica que constituye la estructura significativa que rige el conjunto

de cada una de esas obras; pero comprender la estructura del jansenismo extremista es explicar la génesis de los *Pensamientos* y de las tragedias racineanas. De igual modo, comprender el jansenismo es explicar la génesis del jansenismo extremista, comprender la historia de la nobleza de toga del siglo XVII es explicar la génesis del jansenismo, y comprender las relaciones de clase en la sociedad francesa del siglo XVII es explicar la evolución de la nobleza de toga, etcétera, etcétera.

De ello resulta que toda investigación positiva en ciencias humanas debe necesariamente situarse en dos niveles diferentes: el del objeto estudiado y el de la estructura inmediatamente englobante; la diferencia entre estos niveles de investigación estriba sobre todo en el grado hasta el que se impulsa la investigación en cada uno de los planos.

En efecto, el estudio de un objeto –texto, realidad social, etcétera– sólo puede considerarse suficiente cuando se ha deslindado una estructura que informe de modo adecuado acerca de un notable número de datos empíricos, sobre todo de los que parecen presentar una importancia particular,[4] a fin de que sea, si no inconcebible, al menos improbable que otro análisis pueda proponer una estructura distinta que llegue a los mismos resultados o a resultados mejores.

Diferente es la situación cuando se trata de la estructura englobante. Esta le interesa al investigador sólo por su función explicativa con respecto al objeto de su estudio; por lo demás, la posibilidad de sacar a luz una estructura como ésta es lo que determinará su elección entre el número más o menos grande de estructuras englobantes que parecen posibles en los comienzos de la investigación. El investigador detendrá su estudio, por tanto, cuando haya esclarecido la relación entre la estructura estudiada y la estructura englobante lo bastante para rendir cuenta de la génesis de la primera en su carácter de función de la segunda. Se sobrentiende, no obstante, que también puede llevar la investigación mucho más lejos, pero en este caso el objeto de su estudio pasa, en determinado momento, a ser otro, y lo que era, por ejemplo, un estudio acerca de Pascal puede convertirse en un estudio sobre el jansenismo, sobre la nobleza de toga, etcétera.

Ahora bien, si es cierto que interpretación inmanente y explicación por lo englobante son, en la práctica de la investigación, inseparables, y que en cada uno de estos campos el progreso sólo puede resultar de una oscilación permanente entre uno y otro, no por ello es menos importante separar con todo rigor interpretación y explicación en su naturaleza y en la presentación de los resultados. De igual modo, siempre hay que tener presente en la mente el hecho de que la interpretación es en todos los casos inmanente a los textos estudiados (mientras que la explicación es siempre exterior a ellos) también, así como el hecho de que todo aquello del texto que está relacionado con hechos exteriores a él –así se trate del grupo social de la psicología del autor o de las manchas solares– posee un carácter explicativo y debe ser juzgado desde este punto de vista.[5]

Ahora bien, si este principio parece fácil de respetar, tenaces prejuicios inducen en la práctica a trasgredirlo permanentemente, y nuestras vinculaciones con especialistas en estudios literarios nos han mostrado hasta qué punto resulta difícil obtener de ellos que observen frente a los textos que estudian una actitud, si no idéntica, a lo menos análoga a la del físico o el químico que registran los resultados de una experiencia. Para citar sólo unos pocos ejemplos tomados al azar, digamos que un especialista en historia literaria nos explicó un día que Héctor, en *Andrómaca*, no puede hablar, ya que está muerto, y por consiguiente se trata de la ilusión de una mujer a la que una situación extraordinaria y sin salida ha llevado hasta la última exasperación. Por desgracia, nada de esto se halla en el texto de Racine, quien no menos de dos veces nos hace saber que Héctor, el muerto, ha hablado.

Otro historiador de la literatura, asimismo, nos explicó que Don Juan no puede casarse una vez por mes, puesto que hasta en el siglo XVII era cosa prácticamente imposible, y que por lo tanto había que darle a esa afirmación de la obra de Molière un sentido irónico y figurado. Inútil decir que, si admitimos este principio, es muy fácil hacerle decir a un texto lo que sea, hasta lo contrario de lo que explícitamente afirma.[6]

¿Qué diríamos de un físico que negara los resultados de una experiencia, sustituyéndolos por otros de su cosecha, por la sola razón de que los primeros le parecen inverosímiles? En una discusión en el coloquio de Royaumont (1965) resultó en

extremo difícil hacer admitir a los partidarios de las interpretaciones psicoanalíticas el hecho elemental de que, sea cual fuere la opinión que se tenga acerca del valor de este tipo de explicación, y aun cuando se le conceda un valor preeminente, no se puede hablar de un inconsciente de Orestes ni de un deseo de Edipo de desposar a su madre, ya que ni Orestes ni Edipo son hombres vivos, sino textos, y no existe el derecho de añadir nada de nada a un texto que no habla de inconsciente ni de deseo incestuoso.

El principio explicativo sólo puede residir, hasta para una explicación psicoanalítica seria, en el inconsciente de Sófocles o de Esquilo, pero nunca en el inconsciente de un personaje literario que no existe más que por lo que de él se afirma explícitamente. En el plano de la explicación es dable comprobar que los literatos tienen una fastidiosa tendencia a dar privilegio a la explicación psicológica, con independencia de su eficacia y de sus resultados, simplemente porque les parece la más plausible, cuando es más que evidente que la única actitud verdaderamente científica consiste en examinar de una manera lo más imparcial posible todas las explicaciones propuestas, hasta las más absurdas en apariencia (de ahí que hayamos mencionado las manchas solares, aunque nadie haya pensado seriamente en encontrar en ellas una explicación), eligiendo única y exclusivamente con arreglo a los resultados a que conducen y según la parte más o menos importante del texto acerca de la cual permiten informar.

El sociólogo de la literatura parte de un texto que representa para él un conjunto de datos empíricos análogos a los datos frente a los cuales se halla ubicado un sociólogo cualquiera que emprende una investigación; debe en seguida encarar un primer problema, el problema consistente en saber en qué medida esos datos constituyen un objeto significativo, una estructura con la que una investigación positiva pueda operar de manera fructífera.

Agreguemos que frente a ese problema el sociólogo de la literatura y del arte se encuentra en una situación privilegiada con respecto a los investigadores que actúan en los demás campos, pues puede admitirse que en la mayoría de los casos las

obras que han sobrevivido a la generación durante la cual nacieron constituyen una estructura significativa,[7] mientras que de ningún modo es probable que los deslindes de la conciencia cotidiana, o, incluso, de las teorías sociológicas corrientes, coincidan en los demás campos con objetos significativos. No es seguro, por ejemplo, que objetos de estudio como "el escándalo", "la dictadura", "el comportamiento culinario", etc., constituyan objetos tales. Sea como fuere, el sociólogo de la literatura debe, como todos los demás sociólogos, verificar este hecho y no admitir desde el primer momento que tal o cual obra o que tal o cual grupo de obras por él estudiadas constituyen una estructura unitaria.

A este respecto, el procedimiento de investigación es el mismo en todo el dominio de las ciencias del hombre. Es necesario que el investigador obtenga un esquema, un modelo compuesto por un número limitado de elementos y relaciones, a partir del cual le sea posible rendir cuenta de la gran mayoría de los datos empíricos que constituyen, se supone, el objeto estudiado.

Añadamos que, dada la situación privilegiada de las creaciones culturales en su condición de objetos de estudio, las exigencias del sociólogo de la literatura pueden ser mucho más considerables que las de sus colegas. De ningún modo es exagerado exigir que el modelo rinda cuenta de las tres cuartas o cuatro quintas partes del texto, y ya existe cierto número de estudios que parecen satisfacer esta exigencia. Y empleamos el término "parecen" porque, debido a simples razones de insuficiencia de medios materiales, nunca hemos podido efectuar en una obra un control párrafo por párrafo o réplica por réplica, aun cuando desde el punto de vista metodológico un control de este tipo no presenta, evidentemente, ninguna dificultad.[8]

Es claro que con suma frecuencia en sociología general y muy a menudo en sociología de la literatura, cuando la investigación recae sobre varias obras, el estudioso se ve obligado a eliminar toda una serie de objetos empíricos que en un primer momento parecen formar parte del objeto de estudio propuesto y, por el contrario, añadir otros datos en los que inicialmente no había pensado.

No mencionaremos más que un solo ejemplo. Habíamos dado comienzo a un estudio sociológico sobre los escritos de

Pascal y rápidamente nos vimos obligados a separar las *Provinciales* de los *Pensamientos* cual si correspondieran a dos visiones del mundo y, por lo tanto, a dos modelos epistemológicos diferentes, con diferentes fundamentos sociológicos: el jansenismo centrista y semicartesiano, cuyos representantes más conocidos eran Arnauld y Nicole, y el jansenismo extremista, desconocido hasta entonces y al que habíamos debido buscar y hallar en la figura de su teólogo principal, Barcos, abate de Saint-Cyran, al que se acercaban, entre otros, Singlin, director de Pascal, Lancelot, uno de los maestros de Racine, y, sobre todo, la Madre Angélique.[9] El esclarecimiento de la estructura trágica que caracteriza los pensamientos de Barcos y de Pascal nos llevó por otra parte a integrar al objeto de nuestra investigación cuatro de las principales piezas de Racine, a saber, *Andrómaca*, *Británico*, *Berenice* y *Fedra*, un resultado tanto más sorprendente cuanto que hasta entonces los historiadores de la literatura que intentaban encontrar relaciones entre Port-Royal y la obra de Racine las buscaban, engañados por las manifestaciones de la superficie, en el plano del contenido y se orientaban sobre todo hacia las obras cristianas (*Ester* y *Atalía*) y no hacia las paganas, cuyas categorías estructurales corresponden, no obstante, de manera rigurosa a la estructura de pensamiento del grupo jansenista extremista.

Teóricamente, el éxito de la primera etapa de la investigación y la validez de un modelo de coherencia se manifiestan, por supuesto, en el hecho de que éste rinde cuenta de la casi totalidad del texto. En la práctica hay, sin embargo, otro criterio —no de derecho, sino de hecho— que indica con bastante seguridad que vamos por buen camino, y es el hecho de que ciertos detalles del texto que no habían hasta entonces atraído en modo alguno la atención del investigador se presentan bruscamente como importantes y, a la vez, significativos. Citemos tres ejemplos a este respecto.

En una época en que la verosimilitud constituye una regla casi unánimemente admitida, Racine hace hablar, en *Andrómaca,* a un muerto. ¿Cómo rendir cuenta de una incongruencia aparente como ésta?

Es suficiente haber hallado el esquema de la visión que

rige al pensamiento del jansenismo extremista para comprobar que para éste el silencio de Dios y la circunstancia de que Dios sea un simple espectador tienen como corolario el hecho de que no existe salida intramundana alguna que permita salvaguardar la fidelidad a los valores, ninguna posibilidad de vivir válidamente en el mundo, y que toda tentativa en este sentido choca con las exigencias imposibles de satisfacer —y por lo demás prácticamente desconocidas— de la divinidad (exigencias que con harta frecuencia se presentan bajo una forma contradictoria). La trasposición profana de esta concepción en las obras de Racine desemboca en la existencia de dos personajes mudos, o de dos fuerzas mudas, que encarnan exigencias contradictorias: Héctor, que demanda la fidelidad de Andrómaca, y Astianacte, que demanda su protección; el amor de Junia por Británico, quien pide que ella lo proteja, y la pureza de ésta, que no quiere aceptar compromiso alguno con Nerón; el pueblo romano y el amor, respecto de Berenice, y después el Sol y Venus en *Fedra.*

No obstante, si el mutismo de tales fuerzas o seres se halla ligado, en las piezas que encarnan esas exigencias absolutas, a la ausencia de solución intramundana, claro está que, en el instante en que Andrómaca encuentra una solución que le ofrece la posibilidad de casarse con Pirro para proteger a Astianacte y en seguida, para salvaguardar su fidelidad, darse muerte antes que convertirse en su esposa, el mutismo de Héctor y de Astianacte ya no corresponde a la estructura de la obra, y la exigencia estética, más fuerte que la regla exterior, remata en la extrema inverosimilitud del muerto que habla y señala una posibilidad de superar la contradicción.

Tomaremos como segundo ejemplo la célebre escena de la invocación de la magia del *Fausto* de Goethe, en la que Fausto se dirige a los espíritus del macrocosmo y de la tierra que corresponden a la filosofía de Spinoza y a la de Hegel. La respuesta del segundo resume la esencia de la obra y, aún más, de su primera parte: la oposición entre la filosofía de las luces, por una parte —esa filosofía cuyo ideal era el saber y la comprensión—, y, por la otra, la filosofía dialéctica, centrada en la acción. La réplica del espíritu de la tierra —"Te pareces al espíritu que comprendes y no a mí"— no es un mero rechazo, sino que además tiene su justificación: Fausto aún se halla

al nivel del "comprender", es decir, al nivel del espíritu del macrocosmo, precisamente al que quería superar, y sólo podrá alcanzar al espíritu de la tierra en el momento en que encuentre la verdadera traducción del Evangelio de San Juan ("En el principio era la acción") y acepte el pacto con Mefistófeles.

Del mismo modo, en *La náusea* de Sartre, si el autodidacto, que también representa al espíritu de las luces, lee los libros de la biblioteca con arreglo al orden del catálogo, es porque el autor, consciente o inconscientemente, ha orientado su sátira hacia uno de los rasgos más importantes del pensamiento de las luces: la idea de que se puede trasmitir el saber con la ayuda de diccionarios, en donde los conocimientos están alineados por orden alfabético (basta con pensar en el *Diccionario* de Bayle, en el *Diccionario filosófico* de Voltaire y sobre todo en la *Enciclopedia*).

Una vez que el investigador ha avanzado lo más lejos posible en la búsqueda de la coherencia interna de la obra y de su modelo estructural, debe orientarse hacia la explicación.

Llegados a este punto, debemos introducir una digresión atinente a un asunto que ya hemos rozado. Existe, en efecto —ya lo hemos dicho—, una diferencia radical entre la relación de la interpretación y la explicación en el curso de la investigación y la manera en que esta relación se presenta al final de esta última. Así es; en el curso de la investigación, explicación y comprensión se refuerzan mutuamente, de modo que el investigador se ve obligado a pasar sin descanso, ora de una a la otra, ora de la segunda a la primera, mientras que en el momento en que detiene la investigación para presentar sus resultados puede y hasta debe separar, de una manera suficientemente rigurosa, sus hipótesis interpretativas inmanentes a la obra y sus hipótesis explicativas trascendentes con respecto a ésta.

Deseosos de insistir en la distinción entre los dos procedimientos, desarrollaremos la presente exposición con la suposición ficticia de una interpretación en extremo avanzada gracias al análisis inmanente y que sólo se orienta, luego, hacia la explicación.

Buscar la explicación significa buscar una realidad exte-

rior a la obra, una realidad que presenta con la estructura de ésta, ya una relación de variación concomitante (lo que es extremadamente raro en el caso de la sociología de la literatura), ya, con suma frecuencia, una relación de homología o una relación simplemente funcional, es decir, una estructura que satisfaga una función (en el sentido que estas palabras tienen en las ciencias de la vida o en las ciencias del hombre).

Es imposible decir *a priori* cuáles son las realidades exteriores a la obra que pueden llenar una función explicativa con respecto a sus caracteres específicamente literarios. Y sin embargo es un hecho que los historiadores de la literatura y los críticos se han referido principalmente hasta ahora, en la medida en que se han interesado por la explicación, a la psicología individual del autor y a veces, con menos frecuencia y sobre todo desde hace relativamente poco, a la estructura de pensamiento de ciertos grupos sociales. Es inútil, pues, por el momento, considerar otras hipótesis explicativas, aunque de ninguna manera exista el derecho de eliminarlas *a priori.*

Varias objeciones perentorias se hacen presentes, no obstante, en contra de las explicaciones psicológicas no bien se reflexiona en éstas con un poco más de seriedad.

La primera, que es la menos importante, se refiere al hecho de que es muy poco lo que sabemos sobre la psicología de un escritor al que no conocemos y que muy a menudo ha muerto hace ya años, de manera que la mayoría de las pretendidas explicaciones psicológicas son simplemente construcciones más o menos inteligentes e ingeniosas de una psicología imaginaria, creada con suma frecuencia a partir de los testimonios escritos y sobre todo de la obra misma. En este caso el círculo es, además de tal, vicioso, pues la psicología "explicativa" no es otra cosa que una paráfrasis de la obra que dice explicar.

Otro argumento, ya mucho más serio, que puede oponerse a las explicaciones psicológicas es el hecho de que éstas, por lo que sabemos, nunca han logrado informar acerca de una buena parte del texto, sino tan sólo acerca de unos pocos elementos parciales o de algunos rasgos extremadamente generales. Ahora bien, como ya hemos dicho, toda explicación que rinda cuenta sólo de un cincuenta o un sesenta por ciento del texto no presenta mayor interés científico, puesto que siempre es posible construir varias otras explicaciones que aclaren una

parte del texto de la misma magnitud aunque no sea, naturalmente, la misma parte. Si nos contentamos con resultados de este orden, en cualquier momento es dable fabricar un Pascal místico, cartesiano o tomista, un Racine corneliano, un Molière existencialista, etcétera. El criterio de la elección entre varias interpretaciones se convierte entonces en el brillante ingenio o en la inteligencia de tal o cual crítico con respecto a otro, cosa que, por supuesto, nada tiene que ver con la ciencia.

Por último, la tercera objeción, que es acaso la más importante, formulable a las explicaciones psicológicas es el hecho de que si bien es cierto que rinden cuenta, como sin duda ocurre, de ciertos aspectos y características de la obra, siempre se trata de características y aspectos que no son literarios en el caso de la literatura, ni estéticos en el caso de la obra de arte, ni filosóficos en el caso de la obra de filosofía, etcétera. Ni aun la mejor y más lograda explicación psicoanalítica de una obra llegará nunca a decirnos en qué se distingue ésta de un escrito o un dibujo de alienados, que el psicoanálisis puede explicar igual o mejor con la ayuda de procedimientos análogos.

A nuestro parecer, la razón de esta situación incumbe, en primer lugar, al hecho de que la obra, si bien es la expresión de una estructura individual y a la vez de una estructura colectiva, en su condición de expresión individual se presenta, sobre todo, como: *a*) satisfacción sublimada de un deseo de posesión del objeto (consúltense los análisis freudianos o de inspiración freudiana); *b)* producto de cierto número de montajes psíquicos particulares, que pueden expresarse en ciertas particularidades de la escritura; *c)* reproducción medianamente fiel o deformada de determinado número de conocimientos adquiridos o de experiencias vividas. Pero nada de esto constituye una significación literaria, estética o filosófica; en una palabra, una significación cultural.

Para no salir del plano de la literatura, digamos que el significado de una obra no es tal o cual relato —los mismos acontecimientos encontramos en *La orestíada* de Esquilo, en *Electra* de Giraudoux y en *Las moscas* de Sartre, tres obras que, con absoluta evidencia, nada esencial tienen en común—, ni la psicología de tal o cual personaje, ni aun determinada

particularidad estilística que se repite con mayor o menor frecuencia. El significado de la obra, en la medida en que es obra literaria, tiene siempre el mismo carácter, a saber, un universo coherente en cuyo interior se desarrollan los acontecimientos y se sitúa la psicología de los personajes y en el interior de cuya expresión coherente se integran los automatismos estilísticos del autor. Ahora bien, lo que separa a una obra de arte del escrito de un alienado es precisamente el hecho de que este último sólo habla de sus deseos y no de un universo con sus leyes y con los problemas que se plantean en él.

Y a la inversa, ocurre que las explicaciones sociológicas de la escuela lukácsiana —por reducido que sea aún su número— plantean justamente el problema de la obra como estructura unitaria, de las leyes que rigen su universo y del nexo entre este universo estructurado y la forma en que se lo expresa. Ocurre también que estos análisis, cuando son exitosos, rinden cuenta de una parte mucho más importante del texto, que a menudo se aproxima a la totalidad. Y ocurre, por último, que no sólo muestran con frecuencia la importancia y la significación de elementos que se le habían escapado por completo a la crítica, permitiendo establecer vínculos entre ellos y el resto del texto, sino que además arrojan luz sobre importantes relaciones, hasta entonces inadvertidas, entre los hechos estudiados y muchos otros fenómenos en que ni los críticos ni los historiadores habían pensado hasta entonces. También en este punto nos contentaremos con unos pocos ejemplos.

Siempre se supo que Pascal, al final de sus días, había regresado a las ciencias y al mundo, como que hasta organizó un concurso público sobre el problema de la ruleta así como sobre los primeros trasportes colectivos (las carrozas de cinco sueldos). Sin embargo, nadie había relacionado ese comportamiento individual con la redacción de los *Pensamientos* ni sobre todo con el fragmento central de esta obra, el de la "Apuesta". Sólo en nuestra interpretación, cuando relacionamos el silencio de Dios y la certidumbre de su existencia, dentro del pensamiento jansenista, con la situación particular de la nobleza de toga en Francia, después de las guerras de Religión, y con la imposibilidad de encontrar una solución intramundana satisfactoria para los problemas que enfrentaba, se

nos hizo patente el vínculo entre la forma más extremista de ese pensamiento, que lleva la incertidumbre a su expresión más radical al extenderla desde la voluntad divina hasta la existencia misma de la divinidad, y el hecho de situar el rechazo del mundo no en la soledad, fuera de éste, sino dentro de él, dándole un carácter intramundano.[10]

Asimismo, una vez que relacionamos la génesis del jansenismo entre la gente de toga con el cambio de la política monárquica y el nacimiento de la monarquía absoluta, fue posible comprobar que la conversión de la aristocracia hugonote al catolicismo no era más que la otra cara de la misma medalla y constituía un solo y mismo proceso.

Un último ejemplo, que llega hasta el problema de la forma literaria. Basta con leer el *Don Juan* de Molière para ver que posee una estructura diferente de la de las otras grandes obras del mismo autor. En efecto, si frente a Orgón, a Alceste, a Arnolfo y a Harpagón hay un mundo de relaciones interhumanas, una sociedad y, respecto de los tres primeros, un personaje que expresa el buen sentido mundano y los valores que rigen el universo de la pieza (Cleanto, Filinto y Crisaldo), en *Don Juan* no hay nada semejante. Sganarelle no tiene más que la servil sabiduría del pueblo, la misma que encontramos en casi todos los criados y las sirvientas de las demás obras de Molière, de suerte que los diálogos de *Don Juan* sólo son, en realidad, monólogos en los que diferentes personajes (Elvira, el padre, el espectro), que no tienen relación alguna entre sí, critican el comportamiento de Don Juan y le dicen que habrá de terminar por provocar la cólera divina, sin que Don Juan se defienda de ningún modo. Además, la pieza contiene una imposibilidad absoluta, cual es la de que Don Juan se casa todos los meses, cosa que, evidentemente, estaba excluida de la vida real de la época. Ahora bien, la explicación sociológica informa con toda facilidad acerca de esas particularidades. Las obras de Molière fueron escritas dentro de la perspectiva de la nobleza de corte, y las grandes piezas de carácter no son descripciones abstractas ni análisis psicológicos, sino sátiras de grupos sociales reales cuya imagen se concentra en un rasgo psicológico o caracterial particular: apuntan al burgués, que adora el dinero y no piensa que éste fue hecho ante todo para ser gastado, ese burgués que quiere afirmar su autoridad den-

tro de su familia y convertirse en hidalgo; y apuntan al devoto y al miembro de la Compañía del Santísimo Sacramento, que se inmiscuyen en la vida de los demás y combaten la moral libertina de la Corte; y al jansenismo, respetable, sin duda, pero demasiado rígido y reacio a todo compromiso.

Molière quiere oponer a todos esos tipos sociales la realidad social tal cual la ve y su propia moral, libertina y epicúrea: libertad de la mujer, predisposición al compromiso, mesura en todo. En el caso de *Don Juan,* en cambio, no se trata de un grupo social diferente, sino de los individuos que, dentro del grupo mismo expresado por la obra de Molière, exageran y superan la medida. De ahí que resulte imposible oponer a Don Juan una moral diferente de la suya. Todo cuanto puede decírsele es que tiene razón en hacer lo que hace, pero no en exagerar y llegar al absurdo. Por lo demás, dentro del terreno en el que la moral de la Corte acepta, al menos en teoría, el hecho de llegar al límite extremo y no conoce exageración –la de la valentía y la bravura–, Don Juan pasa a ser un personaje íntegramente positivo. Este rasgo aparte, tiene razón en dar limosna al mendigo, pero no en hacerlo de un modo blasfemo; no es absolutamente necesario que pague sus deudas, pero no debe burlarse demasiado de Don Domingo (a este respecto la actitud de Don Juan es, además, realmente antipática). Y por último, como el principal problema controvertido cuando se trata de moral libertina es, por supuesto, el de las relaciones con las mujeres, Molière debía dar a comprender que Don Juan tiene razón en hacer lo que hace, pero que también en ese sentido supera la medida. Ahora bien, al margen del hecho, claramente indicado, de que exagera al dedicarse incluso a las campesinas y no se mantiene en su jerarquía, esa medida no podía definirse de una manera precisa. Molière no podía decir que Don Juan erraba al seducir a una mujer por mes, cuando debería haberse conformado con una cada dos o cada seis meses. De allí la solución que expresa exactamente lo que había que decir: Don Juan se casa, y nada reprensible hay en ello; hasta está muy bien hacerlo. Pero por desgracia se casa todos los meses, y esto es una exageración.

Como ya hemos hablado en este artículo de manera especial acerca de las diferencias entre la sociología estructuralista

de la literatura, por una parte, y, por la otra, la explicación psicoanalítica o la historia literaria tradicional, desearíamos asimismo dedicar algunos párrafos a las dificultades complementarias que separan el estructuralismo genético del estructuralismo formalista, por una parte, y de la historia empirista y no sociológica, por la otra.

Para el estructuralismo genético el conjunto del comportamiento humano (empleamos este término en su más amplio sentido, que comprende también el comportamiento psíquico, el pensamiento, la imaginación, etcétera) posee un carácter estructural. Opuestamente, pues, al estructuralismo formalista, que ve en las estructuras el sector esencial, pero sólo un sector, del comportamiento humano global y que deja a un lado lo que está íntimamente vinculado a una situación histórica dada o a una etapa precisa de una biografía, desembocando de tal modo en una especie de separación entre las estructuras formales y el particular contenido del comportamiento, el estructuralismo genético formula en principio la hipótesis según la cual el análisis estructural debe ir mucho más lejos en el sentido de lo histórico y lo individual para llegar a constituir un día, cuando se encuentre mucho más adelantado, la esencia misma del método positivo en historia.

Pero entonces es cuando el sociólogo partidario del estructuralismo genético encuentra, frente al historiador –quien se aplica antes que nada al hecho individual en su carácter inmediato–, una dificultad opuesta a la que lo separaba del formalista, pues el formalista y el historiador admiten por igual, pese a la oposición que existe entre ambos, un punto esencial: la incompatibilidad entre el análisis estructural y la historia concreta.

Ahora bien, es evidente que los hechos inmediatos no poseen un carácter estructural. Son lo que en lenguaje científico podríamos llamar una "mezcla" de un número considerable de procesos de estructuración y de desestructuración, que ningún científico podría estudiar tal cual son, en la forma en que se hallan inmediatamente dados. Sabido es que el notable progreso de las ciencias se debe precisamente, entre otras cosas, a la posibilidad de crear de manera experimental en el laboratorio situaciones que reemplacen la mezcla, la interferencia de factores actuantes, que constituye la realidad cotidiana, por lo que

podríamos llamar situaciones puras, como por ejemplo la que consiste en hacer constantes todos los factores, excepto un elemento susceptible de variaciones y cuya acción sea dable estudiar. Por desgracia, en historia resulta imposible materializar una situación como ésta; no por ello es menos cierto que en ella, como en todos los demás campos de la investigación, la apariencia inmediata no coincide con la esencia de los fenómenos (sin lo cual, como un día dijo Marx, la ciencia sería inútil), de modo que el principal problema metodológico de las ciencias sociales e históricas es, precisamente, el que consiste en deslindar las técnicas que permitan sacar a luz los principales elementos cuya mezcla y cuya interferencia constituyen la realidad empírica. Todos los conceptos importantes de la investigación histórica (Renacimiento, capitalismo, feudalismo y también jansenismo, cristianismo, marxismo, etcétera) poseen un estatuto metodológico de este orden, y es muy fácil mostrar que jamás han coincidido de una manera rigurosa con la realidad empírica particular. No por ello deja de ser cierto que los métodos estructuralistas genéticos han permitido deslindar, hoy, conceptos que abarcan realidades ya menos globales, pero que continúan conservando, por supuesto, un estatuto metodológico del mismo tipo. Como no podemos insistir en esta oportunidad sobre el concepto fundamental de conciencia posible,[11] precisemos al menos que la investigación estructuralista nunca podría llegar, en su orientación hacia lo concreto, hasta la mezcla individual, por lo que debe detenerse en las estructuras coherentes que constituyen sus elementos.

Acaso es también el momento de señalar que, como la realidad nunca es estática, la hipótesis misma de que la realidad se halla íntegramente constituida por procesos de estructuración implica la conclusión de que cada uno de tales procesos es, al mismo tiempo, un proceso de desestructuración de cierto número de estructuras anteriores, a expensas de las cuales va efectuándose. El paso en la realidad empírica de la predominancia de las estructuras antiguas a la predominancia de la nueva estructura es, precisamente, lo que el pensamiento dialéctico designa como "paso de la cantidad a la calidad".

Por consiguiente, más exacto sería decir que en determinado momento la realidad social e histórica siempre se pre-

senta como una mezcla extremadamente embrollada, no de estructuras, sino de procesos de estructuración y de desestructuración, cuyo estudio sólo alcanzará un carácter científico el día en que los principales de esos procesos hayan sido deslindados con suficiente rigor. Precisamente en este punto es donde el estudio sociológico de las cumbres de la creación cultural adquiere un particular valor para la sociología general. Ya hemos subrayado que dentro del conjunto de los hechos históricos y sociales la característica y el privilegio de las grandes creaciones culturales residen en su estructuración extremadamente avanzada, así como en la debilidad y el reducido número de elementos heterogéneos que integran. Quiere decir que estas obras son mucho más accesibles a un estudio estructuralista que la realidad histórica que las engendró y de la cual forman parte. Y quiere decir también que las creaciones culturales constituyen, cuando se las relaciona con determinadas realidades sociales e históricas, preciosos índices en lo que atañe a los elementos constitutivos de estas últimas.

Vemos, pues, hasta qué punto es importante integrar su estudio en el conjunto de las investigaciones sociológicas y en la sociología general.[12]

Otro problema importante para la investigación es el de la verificación. Al encararlo desearíamos mencionar un proyecto que venimos considerando desde hace algún tiempo, pero que todavía no hemos podido llevar a cabo. Se trata de pasar de la investigación individual y artesanal a una investigación más metódica y, sobre todo, de carácter colectivo. Esta idea nos la sugirieron algunos trabajos de análisis de textos literarios sobre tarjetas perforadas que tienen, en la mayoría de los casos, carácter analítico y parten de los elementos con la esperanza de llegar a un estudio de conjunto, cosa que siempre nos ha parecido, cuando menos, problemática.

Es una discusión muy antigua. En la época moderna se continúa desde Pascal y Descartes: es la discusión entre la dialéctica y el positivismo. Si el todo —la estructura, el organismo, el grupo social, la totalidad relativa— es más que la suma de las partes, resulta ilusorio pensar que se pueda llegar a comprenderlo a partir del estudio de sus elementos constitutivos,

cualquiera que fuere la técnica empleada en la investigación. A la inversa, es evidente que tampoco podemos conformarnos con el estudio del todo, ya que éste sólo existe como conjunto de las partes que comprende y de las relaciones que las unen.

En rigor, nuestra investigación siempre ha consistido en una permanente oscilación entre el conjunto y las partes, una oscilación mediante la cual el investigador intentaba elaborar un modelo al que luego comparaba con los elementos, para regresar en seguida al conjunto y precisarlo y volver a los elementos, y así sucesivamente, hasta el instante en que estimaba que el resultado era lo bastante rico para merecer su publicación y, a la vez, que una continuación del mismo trabajo sobre el mismo objeto requería un esfuerzo desproporcionado con respecto a los resultados suplementarios que podía esperar alcanzar.

En el desarrollo de la investigación hemos pensado que se podía introducir, no al comienzo, sino en una etapa intermedia, un procedimiento más sistemático y, sobre todo, colectivo. Nos ha parecido, en efecto, que cuando el investigador ha elaborado un modelo que presenta, en su opinión, cierto grado de probabilidad, podría, con la ayuda de un equipo de colaboradores, controlarlo al confrontarlo con toda la obra estudiada, párrafo por párrafo si se trata de un texto en prosa, verso por verso si se trata de un poema y réplica por réplica si se trata de una pieza de teatro, estableciendo: *a)* la medida en que cada unidad analizada se inserta en la hipótesis global; *b)* la lista de los elementos nuevos y de las nuevas relaciones no previstos en el modelo inicial; *c)* la frecuencia, dentro de la obra, de los elementos y relaciones previstos en el modelo.

Semejante verificación debería consiguientemente permitir al investigador: *a*) corregir su esquema a fin de rendir cuenta de la totalidad del texto; *b)* dar a sus resultados una tercera dimensión: la de la frecuencia, en la obra dada, de diferentes elementos y relaciones constitutivos del esquema global.

Como nunca hemos podido efectuar una investigación de este tipo lo suficientemente amplia, últimamente nos hemos decidido a emprender otra investigación —a título, por así decir, experimental, como una especie de prototipo— con nuestros colaboradores de Bruselas acerca de *Los negros* de Genet (obra a raíz de la cual ya hemos bosquejado una hipótesis bas-

tante trabajada).[13] Por supuesto, los progresos son extremadamente lentos, y el mero estudio de un texto como *Los negros* requerirá más de un año universitario. Pero los resultados del análisis de las primeras diez páginas han sido sorprendentes, en la medida en que, más allá de la simple verificación, nos han permitido dar los primeros pasos con nuestro método en el campo de la forma, en el más estrecho sentido de la palabra, cuando hasta ahora habíamos creído que era un campo reservado para especialistas cuya ausencia en nuestros grupos de trabajo siempre habíamos dolorosamente deplorado.

En fin, para terminar este artículo introductorio desearíamos mencionar una posibilidad de extensión de las investigaciones que aún no hemos explorado, pero que desde hace algún tiempo venimos considerando a partir del estudio de Julia Kristeva acerca de Bajtin publicado en *Critique*, nº 239.[14]

Sin que lo hayamos dicho de una manera explícita en este artículo, es evidente que en el trasfondo de todas nuestras investigaciones hay un concepto preciso del valor estético en general y del valor literario en particular. Es la idea desarrollada por la estética clásica alemana de Kant a través de Hegel y Marx y hasta las primeras obras de Lukács y que define ese valor como una tensión superada entre la multiplicidad y la riqueza sensibles, por una parte, y, por la otra, la unidad que organiza esta multiplicidad en un conjunto coherente. Dentro de esta perspectiva, toda obra literaria aparece como tanto más válida e importante cuanto más fuerte y a la vez más eficazmente superada es la tensión. Es decir que la riqueza y la multiplicidad sensibles de su universo son mayores y que éste se encuentra más rigurosamente organizado y constituye una unidad estructural.

Así las cosas, no menos evidente es que en casi todos nuestros trabajos, al igual que en los de todos los investigadores que se inspiran en los escritos de juventud de Lukács, la investigación se centra en un solo elemento de esa tensión, esto es, la unidad, que en la realidad empírica adquiere la forma de una estructura histórica significativa y coherente cuyo fundamento se encuentra en el comportamiento de ciertos grupos sociales privilegiados. Todas las investigaciones de socio-

logía de la literatura de està escuela se orientaban hasta aquí, en primerísimo lugar, hacia el esclarecimiento de estructuras coherentes y unitarias, rectoras del universo global que constituye, según nosotros, el significado de toda obra literaria importante; sólo recientemente, como ya hemos dicho, nuestras investigaciones han dado sus primeros pasos por el lado del vínculo estructural entre el universo y la forma que lo expresa.

En todo este campo de la investigación el otro polo de la tensión –la multiplicidad, la riqueza– era simplemente admitido como un dato del cual a lo sumo podíamos decir que se hallaba constituido, en el caso de una obra literaria, por una multiplicidad de seres individuales y vivos que se encontraban en situaciones particulares, o bien por imágenes individuales, y esto permitía diferenciar la literatura de la filosofía, que expresa las mismas visiones del mundo en el plano de los conceptos generales (en *Fedra* no está "la Muerte", ni "el Mal" en el *Fausto* de Goethe; solamente están Fedra moribunda y el personaje estrictamente individualizado de Mefistófeles. A la inversa, ni en Pascal ni en Hegel hay personajes individuales, sino tan sólo "el Mal" y "la Muerte").

Al proseguir nuestras investigaciones de sociología de la literatura siempre hemos procedido, no obstante, como si la existencia de Fedra o la de Mefistófeles fuesen una premisa en la que nuestra ciencia no tuviese asidero y como si el carácter más o menos vivo, concreto y rico de tales personajes fuese un aspecto puramente individual de la creación, ligado, en primer lugar, al talento y a la psicología del escritor.

Las ideas de Bajtin, tales como las expone Kristeva, así como la forma probablemente más radical que ella les da cuando desarrolla sus propias concepciones,[15] abren, a nuestro parecer, todo un campo nuevo y complementario para la investigación sociológica aplicada a la creación literaria.

Exactamente como nosotros, en nuestros estudios concretos, hemos insistido de manera casi exclusiva en la visión del mundo, en la coherencia y la unidad de la obra literaria, Kristeva,[16] caracterizando con toda razón en su estudio-programa esta dimensión de la estructura mental como vinculada al hacer, a la acción colectiva y, en el límite, al dogmatismo y la represión, insiste sobre todo en su cuestionamiento, en lo que se

opone a la unidad y que tiene, según ella (y pensamos que también en este punto está en lo cierto), una dimensión no conformista y crítica. Pero nos parece que todos los aspectos de la obra literaria evidenciados por Bajtin y Kristeva corresponden, sencillamente, al polo de riqueza y multiplicidad dentro de la concepción clásica del valor estético.

Esto quiere decir que, según nosotros, Kristeva adopta una posición unilateral cuando ve en la creación cultural, en primer término —aun cuando no exclusivamente—, la función de réplica y multiplicidad (de "diálogo", opuesto al "monólogo", para emplear su terminología) propia de ella, pero también quiere decir que lo que ha escrito no deja de representar una dimensión real de toda obra literaria verdaderamente importante. Además, al subrayar el vínculo existente entre la visión del mundo, el pensamiento conceptual coherente y el dogmatismo, Kristeva ha atraído de modo implícito la atención sobre el carácter sociológico no sólo de esos elementos, sino también de lo que éstos rechazan, rebaten o condenan.

Al integrar las anteriores reflexiones a las consideraciones que hemos desarrollado hasta aquí, desembocamos en la idea de que casi todas las grandes obras literarias tienen una función parcialmente crítica en la medida en que, creando un universo rico y múltiple de personajes individuales y situaciones particulares —universo organizado por la coherencia de una estructura y de una visión del mundo—, son también llevadas a encarnar las posiciones que condenan y a expresar, con el fin de hacer concretos y vivos a los personajes que las encarnan, todo lo que humanamente se puede formular en favor de su actitud y de su comportamiento. Quiere decir que tales obras, aunque expresen una particular visión del mundo, se ven también llevadas a formular, por razones literarias y estéticas, los límites de esa visión y los valores humanos que hay que sacrificar para defenderla.

De ello resulta que en el plano del análisis literario se podría ir, por supuesto, mucho más lejos que lo que hasta aquí hemos ido, y ello gracias al esclarecimiento de todos los elementos antagónicos de la obra que la visión estructurada debe sobrepasar y organizar. Algunos de ellos son de índole

ontológica, especialmente la muerte, que constituye una importante dificultad para toda visión del mundo como tentativa que procure dar un sentido a la vida; otros son de índole biológica, especialmente el erotismo, con todos los problemas de la represión estudiados por el psicoanálisis; pero hay también un número no desdeñable de elementos de índole social e histórica. Por eso la sociología puede aportar a este respecto una contribución importante al mostrar por qué el escritor elige, en una situación histórica particular, entre el mayor número de encarnaciones posibles ciertas posiciones y actitudes antagónicas que él mismo condena, precisamente las pocas que siente como particularmente importantes.

La visión de las tragedias racineanas condena de manera radical lo que hemos llamado "las fieras" dominadas por la pasión y "los muñecos" que permanentemente se engañan sobre la realidad. Pero recordar hasta qué punto la realidad y el valor humano de Orestes, Hermíone, Agripina o Nerón, de Británico, Antíoco, Hipólito o Teseo se hallan encarnados en la tragedia racineana, y hasta qué punto el texto de Racine expresa de manera comprensiva las aspiraciones y los sufrimientos de estos personajes, equivale a decir algo casi evidente.

Todo ello debería ser objeto de detallados análisis literarios. Sin embargo, nos parece probable que si la pasión y la búsqueda del poder político encuentran en la obra de Racine una expresión literaria mucho más fuerte y poderosa que la virtud pasiva e incapaz de comprender la realidad, esta diferencia de intensidad en la expresión literaria se basa en las realidades sociales, psíquicas e intelectuales de la sociedad en que vivía Racine y en la realidad de las fuerzas sociales a las que se oponía el grupo jansenista.

Ya hemos señalado la realidad de los grupos sociales a que corresponden Harpagón, Jorge Dandin, Tartufo, Alceste y Don Juan en la obra de Molière (burguesía, Compañía del Santísimo Sacramento y Cábala de los devotos, jansenistas y aristócratas de Corte propensos a exagerar), o bien Wagner en el *Fausto* de Goethe (el pensamiento de las luces).

Aquí detenemos nuestro estudio. Claro está que por ahora esta segunda parte tiene sólo un valor de programa: su realización depende del desarrollo que adquieran en el futuro las investigaciones sociológicas atinentes a la creación cultural.

[1] Descartes está obligado a reducir el gato a máquina, es decir, a suprimirlo como realidad específica, y Sartre no le hace el menor sitio en *El ser y la nada,* que sólo conoce el en-sí inerte y el para-sí consciente.

[2] Véase: Lucien Goldmann, *Le dieu caché,* Gallimard, 1956 [versión castellana: *El hombre y lo absoluto,* Península, Barcelona, 1969]; *Sciences humaines et philosophie,* Gonthier, 1966 [versión castellana: *Las ciencias humanas y la filosofía,* Nueva Visión, Bs. As., 1970]; *Recherches dialectiques,* Gallimard, 1959 [*Investigaciones dialécticas,* Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1967]; *Le sujet de la création culturelle,* comunicación al II Coloquio Internacional de Sociología de la Literatura, 1965.

[3] De ahí, por lo demás, que en Francia, donde el célebre libro de Freud titulado *Traumdeutung* se publicó con el título de *Explication des rêves,* se hayan necesitado muchos años para que algunos psicoanalistas advirtieran que *Deutung* significa "interpretación' y no "explicación". En el fondo, si durante mucho tiempo el título no presentó problemas, fue ante todo porque es tan válido como el original. Efectivamente, resulta imposible separar en los análisis freudianos la interpretación de la explicación, ya que ambas recurren al inconsciente.

[4] Ya hemos dicho que en el caso de los textos literarios el problema es más sencillo; en razón de la avanzada estructuración de los objetos sobre los cuales recae la investigación y en razón, asimismo, del número limitado de los datos (el texto íntegro y nada más que el texto), se puede, si no en la teoría por lo menos en la práctica, reemplazar frecuentemente este criterio cualitativo por un criterio cuantitativo: una parte suficientemente importante del texto.

[5] Insistimos en este aspecto porque muy a menudo en nuestras discusiones hemos visto a especialistas en literatura pretender rechazar la explicación y contentarse con la interpretación, cuando en realidad sus ideas eran tan explicativas como las nuestras. Lo que rechazaban era la explicación sociológica en beneficio de una explicación psicológica, que, tradicionalmente aceptada, se había hecho casi implícita. En rigor —y este es un principio particularmente importante—, la interpretación de una obra debe comprender todo el texto al nivel literal; su validez se juzga única y exclusivamente en función de la importancia de la parte del texto que logra integrar. La explicación debe rendir cuenta de la génesis del mismo texto, y su validez se juzga única y exclusivamente con arreglo a la posibilidad de establecer por lo menos una correlación rigurosa —y, en la medida de lo posible, una relación significativa y funcional— entre el devenir de una visión del mundo y la génesis de un texto a partir de ésta, por una parte, y, por la otra, ciertos fenómenos exteriores a este último.

Los dos prejuicios más difundidos y peligrosos para la investigación consisten, por una parte, en pensar que un texto debe ser "sensato" —es decir, aceptable por el pensamiento del crítico— y, por la otra, en exigir una explicación conforme a las ideas generales, ya del crítico mismo, ya del grupo al que éste pertenece y cuyas ideas integra. En cualquiera de los dos casos se exige que los hechos estén de acuerdo con las ideas

del investigador, en lugar de buscar las dificultades y los datos sorprendentes, que contradicen en apariencia las ideas recibidas.

[6] Asimismo, en una tesis bastante conocida acerca de Pascal, el autor, citando la afirmación de éste según la cual "las cosas son verdaderas o falsas según el lado por el que se las mire", añadía, como buen cartesiano, que por supuesto Pascal se había expresado mal y que lo que había querido decir es que las cosas "parecen" verdaderas o falsas según el lado por el que se las mire.

[7] Este hecho constituye a su vez la condición epistemológica y psicosociológica de esa supervivencia.

[8] Agreguemos a este propósito que una primera tentativa que emprendimos en Bruselas acerca de *Los negros* de Jean Genet permitió, respecto de las primeras páginas, rendir cuenta, más allá de la hipótesis inicial atinente a la estructura del universo de la pieza, de toda una serie de elementos formales del texto.

[9] La mayor dificultad que presenta la mayoría de los estudios acerca de Pascal proviene, por lo demás, del hecho de que los autores, partiendo de una explicación psicológica explícita o implícita, no imaginaban siquiera que Pascal hubiera podido pasar en unos pocos meses, y aun tal vez en unas pocas semanas, de una posición filosófica a otra rigurosamente opuesta, que él era el primero en formular con un rigor extremo dentro del pensamiento de la Europa occidental; admitían como cosa natural la existencia de un parentesco entre las *Provinciales* y los *Pensamientos.* Ahora bien, como estos textos no se prestaban —y no se prestan— a una interpretación unitaria, estaban obligados a invocar todo tipo de procedimientos (exageraciones de estilo, textos escritos para los libertinos, textos que expresaban el pensamiento de los libertinos y no el de Pascal, etcétera) para explicar que Pascal quería decir —o por lo menos pensaba— una cosa distinta de la que efectivamente había escrito. Nosotros hemos seguido un criterio inverso, comenzando por comprobar el carácter rigurosamente coherente de cada una de las obras y su oposición casi total y planteando en seguida el problema único de saber cómo un individuo, por genial que haya sido, ha podido pasar con tanta rapidez de una posición a otra, diferente y hasta opuesta, lo cual nos ha llevado al descubrimiento de Barcos y del jansenismo extremista, que ha esclarecido bruscamente el problema.

En efecto, Pascal, mientras redactaba las *Provinciales,* tenía frente a sí, criticándolo y rechazando la tesis que él sostenía, un elaborado pensamiento teológico y moral que gozaba de enorme prestigio en el medio jansenista; pudo, pues, plantearse durante más de un año el problema de saber si la razón estaba de su parte o de la de sus críticos extremistas. La decisión de mudar de posición maduró lentamente en él, y no hay nada asombroso en el hecho de que un pensador del fuste de Pascal, después de haber meditado largo tiempo al respecto, haya terminado por adherir a una posición y consiguientemente a formularla de una manera más radical y coherente que la empleada por los principales teóricos que la habían defendido antes de él.

[10] Este retorno a las ciencias, que era un comportamiento rigurosamente consecuente, disgustó, por supuesto, a los demás jansenistas, quienes, con-

vencidos de la existencia de Dios, no admitían la *Apuesta.* De allí la pueril leyenda del dolor de muelas que provocó el descubrimiento de la ruleta.

[11] Véase: Lucien Goldmann, *Conscience réelle et conscience possible,* comunicación al IV Congreso Mundial de Sociología, 1959; y *Sciences humaines et philosophie,* ed. cit. [*Las ciencias humanas y la filosofía,* ed. cit.].

[12] En la medida en que las grandes obras literarias se orientan hacia lo esencial de la realidad humana de una época, también su estudio puede proporcionar valiosas indicaciones sobre la estructuración psicosociológica de los acontecimientos. A nuestro parecer, Molière podría haber captado y descrito un aspecto esencial de la realidad histórica cuando separaba en la Cábala de los devotos el esfuerzo tendiente a agrupar a la burguesía en la resistencia contra las recientes transformaciones sociales y contra la nueva moral que éstas originaron, especialmente en la Corte, de la adhesión de unos pocos grandes señores. Para Tartufo la tentativa de seducción de Orgón es esencial. Para Don Juan la decisión de representar hipócritamente al hombre de bien y al devoto no es más que una exageración entre otras exageraciones y se sitúa en el mismo plano que, por ejemplo, su libertinaje y su actitud provocadora y extravagante en la escena del mendigo.

[13] Véase: Lucien Goldmann, "Le théâtre de Genet: essai d'étude sociologique", *Cahiers Renaud-Barrault,* noviembre de 1966.

[14] Aclaremos que no estamos completamente de acuerdo con la posición de Kristeva y que las consideraciones que exponemos aquí se desarrollan sólo con motivo de la lectura de su estudio, sin coincidir rigurosamente con sus consideraciones.

[15] A la división de las obras literarias en monológicas y dialógicas, Kristeva añade el hecho de que hasta las obras literarias calificadas por Bajtin de monológicas contienen, si son literariamente válidas, un elemento dialógico y crítico.

[16] Como no sabemos ruso y por lo tanto no hemos podido leer los escritos de Bajtin, nos sería difícil distinguir con claridad sus ideas de su prolongación en Kristeva. Por eso en este artículo nos referimos al conjunto de las posiciones de Bajtin y de Kristeva atribuyéndolas a ésta.

Jacques Leenhardt

La sociología de la literatura: algunas etapas de su historia

La expresión "sociología de la literatura" abarca dos tipos muy distintos de investigaciones, que atañen por una parte a la literatura como producto de consumo y por la otra a la literatura como parte integrante de la realidad social, o, si se prefiere —considerando las cosas desde otro ángulo—, a la sociedad como lugar del consumo literario y a la sociedad como sujeto de la creación literaria.

Estas distinciones siguen siendo imprecisas. En efecto, por un lado el consumo literario, fase final del proceso, implica una producción con miras al consumo y en seguida una distribución del producto por canales que, en razón de sus respectivos caracteres, suelen efectuar discriminaciones entre las diferentes literaturas difundidas y a los que por consiguiente es necesario definir en cada caso: librero, biblioteca circulante, etcétera; y por el otro lado ha de verse que los autores que vamos a mencionar no son quizá suficientes para esclarecer de manera definitiva las relaciones de una sociedad con la literatura que florece en ella.

Y no obstante es necesario establecer *a priori* esta distinción de fondo, que explicará por sí sola la elección de las obras o de las corrientes de pensamiento de que trataremos más adelante y que por lo tanto también justificará la exclusión en el presente artículo de toda una parte de la investigación sociológica contemporánea relativa a la literatura. No debe esperarse, pues, hallar aquí informaciones sobre lo concerniente al consumo y sus condiciones.

Comencemos por definir nuestro objeto desde el punto de vista histórico. Puede decirse que el proyecto cabal de una sociología de la literatura ya se halla contenido en el título del libro de Madame de Staël publicado en 1810: *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales.* Socorrida por los conceptos de la sociología de la época —la de Montesquieu—, Madame de Staël procura informar acerca de la especificidad de las literaturas antiguas y modernas del norte y del mediodía. Para nosotros es una verdadera precursora de aguda visión, pero demasiado mal equipada sociológicamente para alcanzar de verdad su propósito. El deseo de Madame de Staël de llevar a cabo una averiguación "positiva" sobre la literatura debe ser saludado, pese a todo, como la exigencia primera de todas las investigaciones sociológicas, una exigencia

que debe consistir, según ella, en "alejar de la mente las ideas que circulan alrededor de nosotros y que sólo son, por así decir, la representación metafísica de unos pocos intereses personales".[1]

No se podría denunciar con mayor intrepidez el carácter ideológico que reviste la crítica literaria, y es fácil comprender el gusto de Madame de Staël por la literatura alemana, de la cual decía que era "acaso la única que haya comenzado por la crítica",[2] mientras que en Francia, añadía, "la dominación de una clase aristocrática [...] explica que el arte haya sido, esencialmente, respeto del buen gusto".[3]

Si el ejemplo de Madame de Staël puede servir para clasificar el conjunto de los actuales trabajos de sociología de la literatura, ello se debe al hecho de que esta escritora inaugura una tradición sociológica que nunca definirá con precisión las relaciones entre la sociedad y la obra, o entre la sociedad y el escritor, pero que no dejará de afirmar la existencia de tales relaciones. Podría decirse que, con respecto a esa tradición, éstas se desenvuelven sobre la gama de la covariación, pero que por desgracia no existe teoría alguna de las covariaciones, mientras que, si se consideran esas relaciones por el modo de la funcionalidad, la teoría marxista de la conciencia ofrece un instrumento teórico esencial. A este respecto se impone la mayor circunspección, pues en materia de teoría de la conciencia el marxismo ha propuesto un alto número de puntos de vista contradictorios (recordemos que Marx fue el primero en decir que él no era "marxista"). Lejos de estas disputas, conservaremos como punto de partida de nuestra investigación un simple axioma de carácter muy general: el pensamiento humano y, por tanto, sus productos están estrechamente vinculados a las acciones del hombre, especialmente a sus acciones sobre el mundo ambiente.

Aún más que de una teoría de la conciencia —que es, por lo menos al nivel en que la tomamos, casi un truismo y una evidencia—, de método es de lo que han carecido los predecesores de la sociología de la literatura. No supieron perseguir su idea hasta en la lectura escrupulosa de los textos, de modo que los enfoques que su "genio" les dictaba seguían siendo lejanos o artificiales. Desde luego, la imprecisión metodológica no impidió que sus estudios fueran fecundos y ofrecieran a

veces un material abundante, pero el campo de variación de sus explicaciones, desde la más vaga hasta la más ingeniosamente arbitraria, no deja de presentar esa carencia inicial.

Vamos a ocuparnos principalmente de la situación de la sociología de la literatura en los Estados Unidos de América, Alemania y Francia. Es una elección arbitraria dictada por todas las habituales compulsiones: problemas lingüísticos (países del este europeo), información defectuosa (América del Sur) e imposibilidad, en fin, de ser exhaustivo en unas pocas páginas. La crítica literaria sociológica en los Estados Unidos ha evolucionado, tal vez más que en cualquier otra parte, en función de la coyuntura social. Apenas concluida la primera guerra mundial es dable comprobar un notable interés por los novelistas realistas (Dos Passos, Steinbeck) y un gran impulso hacia los ideales comunitarios. Paralelamente, la crítica quiere ser más bien compromiso con la historia que verdadero esfuerzo crítico.[4] Con este espíritu se funda en 1934 la *Partisan review*, que por lo demás sólo iba a vivir hasta 1936 sobre tales bases políticas.[5]

V. F. Calverton, cuya obra pertenece a esa primera generación de la crítica "sociológica" norteamericana, declaraba que "es indispensable tomar en cuenta la génesis y el medio circundante de una obra de arte para comprender los efectos que ésta produce en el público".[6]

Treinta años más tarde, Roy Harvey Pearce buscará nuevamente, en "Historicism once more", un tipo de crítica que es, por definición, una forma de comprensión histórica;[7] después de la era del formalismo de los "new critics" sentía la necesidad de estudiar las formas literarias desde el punto de vista de su dimensión histórica y social.

Esta tradición, que en un primer momento se había basado en la mayor confusión ideológica y crítica, vuelve, pues, a aparecer, pero después de un eclipse bastante prolongado.[8] En rigor, hay que esperar hasta 1957, año de la aparición de *Literature and the image of man* de L. Löwenthal y de *The rise of the novel* de Ian Watt, para que la crítica norteamericana conceda un lugar importante al enfoque sociológico de la literatura.

En *The rise of the novel*, Ian Watt se inclina sobre la literatura inglesa del siglo XVIII, de modo especial la de Defoe, Richardson y Fielding. Comprueba que estos tres primeros

novelistas ingleses pertenecen a la misma generación. No puede ser una casualidad. Su genio, por otra parte, no puede haber creado una forma nueva (la novela) sin condiciones particularmente favorables en los campos literario y social. A fin de llegar a determinar estas condiciones hay que definir los caracteres específicos de las novelas en cuestión. Siempre se las ha distinguido por su "realismo", recalcando que "Moll Flanders es una ladrona, Pamela una hipócrita y Tom Jones un disoluto".[9] Ian Watt ahínca, en cambio, en otro aspecto, más esencial en su opinión: "El realismo de una novela no reside en el género de vida que presenta, sino en la manera en que lo presenta".[10] Y a partir de esta definición puede relacionar la novela inglesa del siglo XVIII con el realismo filosófico francés, una actitud desapasionada y más preocupada que la de sus antecesores por la verdad "científica" y las condiciones sociológicas de la época.

No porque todos sus análisis concretos tiendan a hacer aparecer la "actitud realista" a través de esas novelas deja Ian Watt de señalar que el éxito de éstas sólo se explica por la vinculación del nuevo género literario con un público nuevo. Efectivamente, la época de su publicación ve cómo se amplía el círculo de los lectores, mantenido hasta entonces dentro de muy estrechos límites por la deficiencia de la instrucción pública y por el precio exorbitante de los libros (un ejemplar de *Tom Jones* costaba más que lo que ganaba un campesino en una semana). Un altísimo número de factores intervinieron en aquella evolución (bibliotecas ambulantes, supresión del patronato por los libreros, instrucción en las escuelas de caridad, disminución del precio de los libros, particularmente de las novelas, etcétera). Pero para Watt lo esencial es mostrar que los tres novelistas estudiados se hallaban ideológicamente ubicados en el centro de las preocupaciones del nuevo público, de la clase media: "En su condición de miembros de la burguesía mercantil de Londres, sólo tenían que referirse a sus propias normas en materia de forma y contenido para contar con la seguridad de que sus escritos serían bien recibidos por un amplio público [...] lo importante no es en rigor que Defoe y Richardson hayan respondido a las nuevas necesidades de su público, sino que hayan sido capaces de expresar sus necesidades desde adentro".[11]

"Defoe fue, con ello, el iniciador de una tendencia de gran importancia en el campo de la literatura de ficción: al subordinar totalmente la intriga a la estructura del relato autobiográfico, afirma la primacía de la experiencia individual en la novela con tanta audacia como la de Descartes en materia de filosofía con su *Cogito ergo sum*."[12]

Se dirá, no obstante, que ante todo se trata de un estudio "literario". A nuestro parecer, esto no impide en modo alguno que encare su objeto dentro de una visión sociológica, y por otra parte preciso es confesar que si los especialistas en literatura no supieron por sí solos sacar provecho de lo que la sociología podía proporcionarles, en cambio los sociólogos hubieron de negarse durante mucho tiempo a interesarse seriamente por la literatura. A este respecto no se puede dejar de compartir el asombro testimoniado por L. Löwenthal en 1961 en *Literatur und Gesellschaft* cuando comprueba, tristemente, que "es sintomático que no haya aún hoy [en los Estados Unidos] una sola bibliografía completa y actualizada de la sociología de la literatura y el arte".[13]

Por supuesto que dentro de la enorme producción sociológica norteamericana se puede encontrar un número considerable de "notaciones" sobre la literatura, pero el conjunto de éstas no compensa en modo alguno la innegable pobreza que se comprueba en general. Por el lado de las "literarias" habría también que citar las diversas recopilaciones teóricas sobre la literatura, particularmente la *Theory of literature* de René Wellek y Austin Warren, en cuyo capítulo IX, titulado "Literature and society", los autores formulan una rápida crítica, entre otros autores, de Taine y de algunos marxistas mecanicistas soviéticos,[14] como Grib y Smirnov, pero por desgracia sin conocer otras orientaciones de la crítica sociológica y sin abordar el fondo de las cuestiones o proporcionar herramientas conceptuales para una verdadera sociología de la literatura. De este modo, todo se reduce con bastante frecuencia a generalidades en definitiva inoperantes, aunque justas, con las que muchos autores parecen quedar satisfechos, como ésta: "La sociología de los conocimientos ayuda asimismo a seguir la evolución de las ideas al indicar de qué manera puede la literatura influir sobre la sociedad. Como ya se ha subrayado, los adeptos de este sistema no se ven necesariamente obligados a

sostener que todo pensamiento está determinado por factores sociales".[15]

Con harta frecuencia estas investigaciones aparecen, pues, fragmentadas, y en todo caso no reemplazan los sólidos estudios concretos como *Literatura and the image of man* de L. Löwenthal, una obra rarísima en su especie. Pero Löwenthal es –necesario es destacarlo desde ahora– un autor de la tradición sociológica alemana y ha venido trabajando desde 1926 en Francfort con Theodor W. Adorno y M. Horkheimer; el libro está dedicado a este último.[16] Obsérvense en especial los capítulos consagrados a Cervantes, Shakespeare y Molière. A propósito de Molière, Löwenthal destaca el profundo parentesco de pensamiento entre el dramaturgo y el filósofo Gassendi, y precisa: "Con excepción del Misántropo, ningún personaje de las obras de Molière reivindica el derecho y la responsabilidad de crear el mundo a imagen de su razón, como lo hacían los personajes de Shakespeare y de Cervantes. Aquí se hace presente un tono completamente nuevo. Pese a cierta deferencia de carácter ritual, ninguno de los principales personajes de Molière actúa bajo la influencia de móviles vinculados de una manera cualquiera a los asuntos y las ideologías del Estado, y ninguno, el Misántropo aparte, se encuentra inmerso en el duelo y la desesperación porque se sienta extraño a las costumbres de la sociedad". Más adelante, Löwenthal añade: "La sociedad de las clases medias entra en un período de sentido común y adaptación".[17]

Bastante alejado de las preocupaciones y métodos de Watt o de Löwenthal, pero más cercano de cierto formalismo al que ha integrado una filosofía personal, K. Burke se propone llevar a cabo el estudio del lenguaje literario en su más amplio sentido, tal como lo ha constituido la utilización que de él hacen los hombres en la vida práctica: "En la medida en que las situaciones son características y se reproducen dentro de una estructura social dada, los hombres les encuentran nombres y ajustan estrategias para hacerles frente".[18]

Así ocurre con la forma más sofisticada del arte literario, esto es, con el proverbio, fruto de complejas civilizaciones y utilizado en los torneos oratorios. Desgraciadamente, la teoría de Burke sufre de una dramatización sistemática de las relaciones humanas, con la que el autor quiere explicar el lenguaje

como estrategia de la comunicación: "¿Qué vendrían a ser las categorías sociológicas? En mi opinión, hacen de las obras de arte estrategias que permiten elegir a los enemigos y a los aliados, socializar las pérdidas, protegerse contra el 'mal de ojo' y asegurar la purificación y la apropiación... Formas de arte como la tragedia, la comedia o la sátira pueden tratarse como medios de enfrentar los problemas de la existencia y juzgar las situaciones de diversas maneras y en función de las diversas actitudes correspondientes".[19]

La constante tendencia a filosofar hace mucho daño a la obra de Burke, que por lo demás es muy rica de intuiciones.

En repetidas oportunidades hemos distinguido la situación de la crítica sociológica en Alemania de la de los demás países. ¿Qué situación es ésa, pues?[20] Hallamos en ella una tradición filosófica y sociológica mucho más orientada hacia la sociología de la literatura. En aquel país la herencia de Hegel y Marx se ha mantenido a través de todas las generaciones: citar a todos los que han recogido su simiente sería cosa de nunca acabar. Dentro de esa tradición hay que ubicar a ciertos autores marxistas como F. Mehring, quien define del siguiente modo su concepción de las relaciones entre las estructuras sociales y las obras literarias: "La herencia ideológica también actúa, cosa que, una vez más, el materialismo histórico nunca ha negado, pero sólo actúa como actúan el sol, la lluvia o el viento sobre un árbol cuyas raíces se encuentran en la ruda tierra de las condiciones materiales, de los modos de producción económica, de la situación social".[21]

A partir de esta idea, Mehring se dedica en su obra principal, *Die Lessing Legende*, a destruir la "leyenda" según la cual Lessing habría tenido muy estrechos vínculos con la corte de Federico II de Prusia. Destaca en su análisis la oposición de Lessing a la corte de Prusia e interpreta la "leyenda" como una falsificación inconsciente, como una superestructura ideológica de un desarrollo económico y político: la alianza de la burguesía alemana con el Estado prusiano en el curso del siglo XIX y su voluntad de "conciliar su presente real con su pasado ideal al hacer de la era de la cultura clásica una era de Federico el Grande".[22]

Esta vía de acceso a un estudio sociológico de la literatura no es la única. Con Dilthey y a través de la tradición kantiana

aparece otro acceso: la utilización del concepto de forma aplicado a la sociedad y a sus producciones culturales.

En la confluencia de una y otra inspiración se encuentra la obra de Georg Lukács. Kantiana en su origen y después hegeliana y marxista, representa el más completo "corpus" de la sociología de la literatura que hoy por hoy pueda atribuirse a un solo autor. De esta generosa obra no tomaremos más que dos puntos de señalización; pertenecen al primer período: *El alma y las formas* y *Teoría de la novela*.[23] Al parecer, en estas obras es donde Lukács emplea el método más flexible, aun cuando a veces, especialmente en la primera parte de *Teoría de la novela*, se muestre un tanto dispuesto a tomar posiciones de carácter netamente filosófico. Pero lo importante para la sociología de la literatura es que Lukács, ya en aquella época, deslinda el concepto de "forma" y el de "estructura significativa". Para él, las "formas" representan modos privilegiados del encuentro del alma humana con lo absoluto. Son formas intemporales, "esencias", como por ejemplo la "visión trágica", a la que por entonces consideraba como la única verdadera y auténtica.

La visión trágica se presenta a sus ojos como el intento de vivir con arreglo al principio de todo o nada. Los personajes trágicos no conocen la inadecuación del pensamiento y la acción; son conscientes de su voluntad y de sus límites. Si su acción no coincidiera con sus discursos se hundirían en lo cómico.

Siempre en busca de las visiones del mundo, Lukács estudia un género literario: el ensayo. Se pregunta en qué medida esta forma intermedia entre la literatura y la filosofía corresponde a una visión particular del mundo. El ensayo toma de la filosofía la problemática de la totalidad, de los valores en general, lejos de las cosas. Como la literatura, en cambio, el ensayo presenta casos concretos, respecto de los cuales parece que intenta dar una respuesta. Punto de unión de lo particular con lo general, ¿qué es, por consiguiente, el ensayo? Lukács muestra que, siempre escrito "con motivo de", representa una forma problemática por esencia a través de la cual el autor busca respuestas a los grandes problemas de la vida, pero siempre a propósito de un caso particular.

Con *Teoría de la novela*, Lukács abandona el dominio de

las formas puras para relacionar éstas con el mundo. La posición kantiana pasa a ser hegeliana. Para él la novela es la forma literaria característica de un mundo en que el hombre no se siente ni integrado (como en la Edad Media o en la antigüedad griega, erróneamente considerada por Lukács como una especie de edad de oro de la comunidad) ni completamente extraño. Hay en la novela, como en toda obra épica, una comunidad; pero, contrariamente a la epopeya, la novela también toma en cuenta la radical oposición del hombre y el mundo, del individuo y la sociedad.

Muy cerca de Lukács por la originalidad de su inspiración y beneficiario de la amistad de éste, Karl Mannheim es quizás el autor cuyo nombre se encuentra más directamente unido, en el espíritu del público, a la sociología del conocimiento. En efecto, fundó y durante muchos años dirigió una colección —*The international library of sociology and social reconstruction*— en la cual publicó un buen número de obras relacionadas con la sociología del conocimiento, sus propios *Essays on sociology of knowledge*[24] y trabajos de S. Ossowski, G. Misch, H. A. Hodges, A. Belgame, etc. Pero se lo conoce, sobre todo, por su obra principal: *Ideología y Utopía.*[25] En este libro, ya clásico, Mannheim lleva a cabo una interesante distinción entre la forma progresista de la falsa conciencia —la utopía— y su forma conservadora. Posteriormente distingue las utopías liberales —como por ejemplo la de las "luces" en el siglo XVIII— respecto del quiliasmo, conjunto de utopías propias, en general, del *Lumpenproletariat.* Opuesta a estas dos formas progresistas, la ideología conservadora destaca lo real, en la medida en que éste "es" por oposición a un porvenir que "debería ser".

Sin embargo, en lo que incumbe de manera específica a la literatura, Mannheim no ha efectuado investigaciones concretas comparables a las de Lukács.

Con Lukács de regreso en Hungría, después de una larga estada en la URSS, y con Mannheim emigrado en Inglaterra, la sociología de la literatura se desarrolló en la República Federal Alemana, después de la guerra, esencialmente en torno de la Escuela de Francfort.

Los trabajos de Theodor W. Adorno y M. Horkheimer signaron la primera generación de investigadores, quienes hallaron en el método marxista-hegeliano el instrumento a la vez

flexible y fecundo de sus investigaciones. Hay que citar sobre todo *Dialéctica de la ilustración*, obra en común de estos dos autores que apareció en Holanda en 1947 y que trae el análisis del proceso de autodestrucción de los ideales de las "luces" hasta el fascismo: "Para nosotros no hay duda alguna —y en esto reside nuestra *petitio principii*— de que la libertad es, dentro de una sociedad, inseparable del *espíritu* de las 'luces'. No obstante, creemos haber establecido con igual claridad que el concepto mismo del espíritu iluminado (las 'luces') ya contiene, no menos que las formas históricas concretas y las instituciones de la sociedad con las que se confunde, los fermentos de la regresión que hoy por hoy se produce en todas partes".[26]

La parte de la obra de Adorno atinente a la sociología de la literatura se presenta en buena medida con la forma de un gran número de ensayos de pequeñas dimensiones reunidos especialmente en los tres tomos de *Notas sobre Literatura* y en *Prismas*.[27] En este último volumen se publicó el ensayo titulado "Aldous Huxley und die Utopie". Al examinar las concepciones utópicas de *Un mundo feliz*, Adorno escribe: "La actitud [de Huxley] sigue estando, pese a ella, emparentada con una actitud gran-burguesa que vocea muy alto que el apoyo que presta al mantenimiento de la economía de ganancia no le debe nada a su propio interés, sino a su amor por los hombres".[28]

Según Adorno, los hombres no han madurado todavía para el socialismo: ¿qué harían con la libertad que se les concediese? En su opinión, sin embargo, semejantes verdades se comprenden no tanto por la utilización que pueda hacerse de ellas, sino porque están vacías, en la medida en que cosifican lo que llaman "el hombre", tratándolo como un "dato" al hipostasiar, por lo demás, a aquel que se hace observador de él. "Frialdad tal corresponde al fondo mismo del sistema de Huxley".[29]

Hay en la base de la actitud de Huxley, pese a su indignación contra el mal, una construcción de la historia "que tiene tiempo". La novela de Huxley aplaza la culpabilidad del presente para hacerla descansar en lo que no existe aún. La ideología gran-burguesa tiene tiempo y hace durar el presente a través de la ficción de un porvenir.

Muy cerca de Adorno por el pensamiento, ya que no por

el estilo, W. Benjamin fue dueño de una carrera literaria que la guerra interrumpió trágicamente, pero que le permitió escribir cierto número de ensayos de crítica histórica, social y estética, como *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en el que expone originales reflexiones sobre las modificaciones que ha sufrido el arte desde que se hizo mecánicamente reproducible. El mismo arte que en otros tiempos siempre se presentaba con la forma de un objeto único ha terminado, hoy, por estandardizarse: "Así se afirma en el campo intuitivo un fenómeno análogo al que en el plano de la teoría representa la importancia de la estadística. La nivelación de la realidad en las masas y la nivelación conexa de las masas en la realidad constituyen un proceso de un alcance infinito, tanto para el pensamiento como para la intuición".[30]

De este modo se ensancha la problemática sociológica para hacer lugar a las condiciones materiales en que las obras de cultura se desarrollan y alcanzan a su público, en la medida en que tales condiciones modifican a su vez los modos de pensamiento de los creadores. Pero seguir adelante en esta dirección nos arrastraría, ya fuera del muy estrecho marco que nos hemos fijado, hacia el estudio de los públicos, de los gustos y de las estructuras de la distribución cultural, tal como lo han efectuado en Alemania L. Schücking, en *Die Soziologie der literarischen Geschmackbildung*,[31] o E. Auerbach, en *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*.[32] Auerbach no se ha limitado, sin embargo, a este aspecto del análisis "sociológico"; en *Mimesis*,[33] su obra capital, pinta un vasto fresco del realismo en la literatura occidental, desde Homero hasta Virginia Woolf, y de manera más particular en la literatura francesa. Auerbach se esfuerza por obtener la ley de evolución del realismo, tarea a cuya ejecución aporta una rica cosecha de ideas nuevas dentro de un proyecto ya clásico. No obstante, su obra supera este nivel gracias al establecimiento de un análisis crítico muy pormenorizado que muestra cómo las trasformaciones de la realidad social y las de las maneras de pensar y de sentir a las que aquéllas sirven de vehículo repercuten no sólo en el contenido de las obras literarias, sino también en su estructura formal, en su estilo y hasta en su estructura sintáctica. Auerbach abre con ello el camino a investigaciones atinentes al problema de las formas en todos los niveles de las manifestaciones socia-

les, investigaciones que constituirán el objeto de la sociología de la literatura.

Más recientes y más estrictamente sociológicos y deductivos, los estudios de E. Köhler, reunidos en parte en su libro *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, encaran en detalle la literatura francesa medieval. Se observa un constante movimiento de vaivén entre la literatura y la sociedad del siglo XII: una esclarece a la otra, que no obstante sirve de fundamento a la primera. Es una época de grandes trastornos en la que una sociedad busca un orden nuevo —el ideal cortés— y en la que languidece la canción de gesta, cuya concepción de la vida aún es homogénea y para la cual la verdad, una e inmutable, tiene siempre carácter obligatorio.[34] La canción de gesta había llenado una función para el pueblo medieval reunido en el seno de la Iglesia y para el cual, por consiguiente, toda historia se reducía a la historia de la salvación. Hacia 1160 hace su aparición la novela cortés con la leyenda de Arturo, otorgando así a la nueva sociedad feudal la justificación "histórica" de su existencia. Ahora bien, para garantizar su estabilidad, la nueva sociedad necesitaba un ideal común que disimulara, no obstante, la separación efectiva entre la alta y la baja aristocracia, conforme a una distinción basada de manera esencial en la fortuna. Esta coyuntura, que debía asegurar cierta cohesión a elementos jerárquicamente separados, halla su expresión, según Köhler, en la poética paradoja del "renunciamiento a la realización" en el amor cortés, renuncia que podría comprenderse como "la sublimación proyectiva de la carencia de bienes de la pequeña nobleza, como la falta, por consiguiente, de relaciones concretas, sociales y económicas".[35]

En conclusión, si se deseara caracterizar de un modo esquemático la situación de la sociología de la literatura en Alemania, podría decirse, por lo tanto, que ha progresado con mucho mayor rapidez y sobre todo que ha roturado un terreno mucho más vasto en la medida en que la tradición filosófica que la llevaba la armó de los conceptos más operantes para su proyecto.

Muy diferente es la orientación de la tradición sociológica francesa bajo la influencia de Comte y Durkheim. Hay, sin embargo, un antepasado al que la sociología de la literatura podría rescatar del profundo olvido en que se lo ha abando-

nado: Jean-Marie Guyau. Con toda razón se ha condenado sin apelación posible lo que se ha dado en llamar su doctrina estético-ética, pero sin reparar en el interés metodológico de algunos capítulos que anteceden a sus análisis concretos en *El arte desde el punto de vista sociológico*. Guyau debió enfrentar dos posiciones teóricas opuestas: el naturalismo historicista de Taine y el idealismo romántico.

Eligiendo un camino original, evita el atolladero taineano; consiste éste en relacionar cada fragmento de una obra con un hecho histórico, causa presunta de aquél. Guyau propone, por el contrario, considerar la obra como un todo, como un sistema, y "descubrir los hechos significativos, expresivos, de una ley, esos que en la confusa masa de los fenómenos constituyen hitos y pueden ser unidos por una línea y formar un dibujo, una figura, un sistema".[36]

Ya en 1889 afirmaba de este modo el carácter estructuralista de la crítica, y Guyau indica prudentemente al sociólogo que su propia obra es en parte creadora de su objeto en el sentido de que efectúa un deslinde arbitrario, vinculado a su sistema de valores. No se podría cuestionar con mayor claridad la famosa *Wertfreiheit*, que tanta tinta hará correr a comienzos de siglo. Pero esta comprobación fundamental entraña otra, y esta otra atañe de un modo ya más directo a la sociología de la literatura.

En efecto, si el proceder intelectual del crítico está siempre ligado a un sistema de valores, con mayor razón lo está asimismo el del escritor. El problema de los valores conduce, pues, necesariamente, al de la acción, y Guyau define con acabada exactitud la índole de las relaciones que los unen: "El genio contemplativo y el genio artístico proceden de igual modo [que el genio activo], pues la presunta contemplación no es más que una acción reducida a su primera fase y mantenida en el dominio del pensamiento y la imaginación".[37]

El genio se define, luego, por su capacidad de anticipar la acción, de ofrecer al lector "una especie de visión interior de las posibles formas de la vida".[38] De esta concepción de la obra se desprende, naturalmente, que el medio de comprenderla debe ser buscado dentro y no fuera de ella misma, en la medida en que expresa en un sistema la vida posible. Guyau

critica con toda claridad la falta de matices de la explicación por el "medio" que da Taine y critica, también, a la psicología. Para él la sociedad es lo primero y principal, pero en la medida en que aparece en la estructura de la obra como un sistema de hitos, de puntos de referencia: "El señor Taine supone que el medio es anterior como productor del genio individual. Hay que suponer al genio individual como productor de un medio nuevo o de un nuevo estado del medio. Ambas doctrinas son partes esenciales de la verdad; pero la doctrina del señor Taine es más aplicable al simple talento que al genio, esto es, la iniciativa. No entendemos con estas palabras, repetimos, una iniciativa y una invención absolutas, una invención como creación *de nada*; entendemos una nueva síntesis de datos preexistentes, semejante a una combinación de imágenes en el calidoscopio".[39]

No por ello es menos cierto que Guyau demostró ser absolutamente incapaz de aplicar su teoría a una investigación crítica concreta. Sus estudios sobre Hugo o Lamartine proceden de su propia filosofía mucho más que de la crítica sociológica, lo cual explica, evidentemente, el olvido en que ha caído. Sin embargo, no es inútil ver de qué modo se organiza una sociología de la literatura al nivel teórico; dentro de estos límites, todavía puede interesarnos la teoría de Guyau.

Lejos de las teorías de Jean-Maire Guyau, que por desgracia siguieron siendo estériles, se elaboraba, sobre el filo del siglo, un análisis que iba a revolucionar la historia literaria del medievo; nos referimos a *Las leyendas épicas*, obra de J. Bédier.[40] Proponíase éste erradicar un tenaz prejuicio, según el cual las canciones de gesta se remontan a los siglos VII, VIII, IX y X, es decir, a las mismas épocas que vieron sucederse las hazañas que aquéllas narran. En contra de las arbitrarias construcciones de Grimm, Bédier mostró que las canciones de gesta se remontan al siglo XI –época de los manuscritos más antiguos que poseamos–, que tuvieron por foco los santuarios, los sitios de peregrinación y las ferias, y que por último, en su condición de leyendas con base histórica, dan por supuesta la participación de los clérigos. Gracias a señalizaciones geográficas concordantes mostró que la descripción de los paisajes había sido suministrada por los derroteros de peregrinación y que, fuera de estos caminos bien precisos, el resto de los países atravesados había permanecido desconocido. Pero los peregri-

nos, los clérigos y los juglares no son suficientes para explicar las canciones de gesta: en los siglos de las cruzadas, en la España del siglo XI y la Tierra Santa del XII y en el flujo de las ideas y sentimientos que compusieron la armazón de la sociedad feudal y caballeresca hay que situar a todos los artesanos de la epopeya (peregrinos, clérigos, juglares, caballeros, burgueses, villanos y poetas).

Bédier muestra asimismo de una manera asombrosa los progresos que puede realizar la historia literaria si se apoya en las condiciones reales, esas condiciones en cuyo seno se han desarrollado las obras que siempre ha tenido ésta la tendencia de estudiar en abstracto.

Por cierto que no con el mismo espíritu trabajaba G. Lanson, la inclusión de cuyo nombre entre los antepasados de la sociología de la literatura ha de causar, quién sabe, extrañeza. Pero de ningún modo hay que olvidar que no sólo dio pruebas teóricas de su interés por la sociología y por el empleo de ésta en la crítica literaria, sino que además formuló algunas fructíferas hipótesis que aún no han sido exploradas hasta el fondo. En una conferencia sobre "La historia y la sociología" escribe: "El *yo* del poeta es el *yo* de un grupo, más amplio cuando es Musset quien canta, más restringido cuando es Vigny, y de un grupo religioso cuando es d'Aubigné, y de un grupo político cuando es el Víctor Hugo de los *Castigos*".[41]

Muy consciente de las relaciones entre el trabajo del espíritu y los grupos, Lanson llega a bosquejar una sociología de la crítica literaria: "¿Qué hallamos en el fondo de los juicios de Boileau acerca de Homero o de Ronsard si no la representación de Ronsard o de Homero en una conciencia colectiva, en la conciencia de un grupo francés del siglo XVII? El dogmatismo, en efecto, sólo escapa al reproche de universalizar sus impresiones individuales con la condición de haber socializado su pensamiento".[42]

Es importante ver cómo Lanson justifica de manera implícita el método que efectivamente ha practicado: lo hace descansar, en definitiva, en un conocimiento sociológico. Si buscó la biografía fue para encontrar a través de ella las relaciones de participación en una conciencia colectiva: "Hemos reducido esa personalidad al hecho de ser –parcialmente (para no superar nuestro conocimiento con nuestra afirmación)– un foco de

concentración de rayos emanados de la vida colectiva que la rodea".[43]

Con Lucien Febvre volvemos a abandonar a los "literatos" para hallar la literatura en el centro de las preocupaciones de un historiador que ha deseado más que cualquier otro "formular así, a propósito de un hombre de singular vitalidad, el problema de la relación del individuo con la colectividad, de la iniciativa personal con la necesidad social, que es, acaso, el problema capital de la historia".[44] A lo menos tal es el proyecto anunciado en el prólogo de *Un destino: Martín Lutero,* aun cuando se haya puesto de manifiesto cierto desajuste entre la intención y la realización, por lo menos al nivel específicamente sociológico.

El caso de *En torno del Heptamerón* es algo diferente. El propósito de Febvre consiste siempre en superar las falsas evidencias que la crítica había acumulado a propósito de Margarita de Navarra, abusando de calificativos tan expeditivos como superficiales, del tipo de "hipócrita", y que corresponden a la jurisdicción de lo que Febvre llama "psicología de periódico matutino"[45] más bien que a la del análisis histórico. Febvre toma a su cargo la tarea de mostrar que la incompatibilidad entre el aspecto "galo" y el aspecto profundamente cristiano del *Heptamerón* no debe ser explicado por una presunta dialéctica interna de la obra ni por la personalidad bifronte de Margarita de Navarra, sino por la difícil coexistencia de la religión cristiana con la moral de la corte bajo Francisco I. La clave del problema del *Heptamerón* hay que buscarla, por lo tanto, en la "relación de las creencias religiosas con las concepciones, con las instituciones y con las prácticas morales de una época, un problema que no incumbe a la historia literaria".[46] No se puede menos que suscribir esta observación, aun cuando el análisis en sí no alcance exactamente la dimensión sociológica, pues Lucien Febvre sigue siendo ante todo un historiador.

Otro tanto ocurre con *El problema de la incredulidad en el siglo* XVI. *La religión de Rabelais,*[47] que es la obra más célebre de este crítico y que sólo mencionaremos de paso, por mucho que también ella interese de modo directo al sociólogo de la literatura.

No deja de ser cierto que Francia no ha conocido, con posterioridad a Taine, un verdadero intento de sociología de

la literatura. Por el lado de las letras, muchos son los autores que han adoptado una interesante posición, pero no han puesto en sus obras un esfuerzo riguroso. Por el lado de los sociólogos, se siente la tentación de mencionar a Halbwachs, tan apropiado parecía su ingenio para dar nacimiento a un estudio sociológico de la literatura; pero éste fue siempre extraño a sus preocupaciones concretas. De Alemania, por no variar, llegó B. Groethuysen, quien escribió en francés, poco después de 1920, la primera obra de espíritu sociológico, no exactamente sobre la literatura, sino sobre "el espíritu burgués".[48] Groethuysen no tardó, por lo demás, en relacionar este "espíritu" con ese monumento literario que es la *Enciclopedia*. ¿Hay nada más sugestivo a este respecto que las breves páginas de *Mitos y retratos*? Con el giro de "el haber científico" Groethuysen supo traducir con toda exactitud el advenimiento de la apropiación del saber al punto de unión del Renacimiento con los tiempos modernos: "Lo que distingue de manera esencial a la *Enciclopedia* del *Orbis pictus* es el espíritu de posesión, en el que antaño los viajeros del Renacimiento advertían lo curioso que habían visto en el curso de sus peregrinaciones... [El hombre del Renacimiento] había seguido siendo un aventurero, un hombre sin alma ni propiedad [...] De manera, pues, que no se hallaba aún en condiciones de decir 'nuestros conocimientos' [...] Cuando llegue el burgués, y una vez que haya establecido su dominación jurídica y científica sobre las cosas, todo cambiará. El burgués comienza por distinguir cuidadosamente, 'comparando por doquier las opiniones' y 'sopesando las razones', lo que sabe y lo que no sabe, no pudiendo contar como posesión más que lo que verdaderamente sabe y lo que puede situar en el 'orden y encadenamiento de los conocimientos humanos' ".[49]

No se debe desestimar, con todo, *Morales del gran siglo* de P. Bénichou. El autor se dedica en primer término a mostrar las relaciones de la moral corneliana con la nobleza de corte bajo Luis XIV. Nos dice que esa moral no exigía la represión de la naturaleza y que más bien debe ser comprendida dentro del marco de la tradición noble heredada del feudalismo. El único deber estriba en ser digno de uno mismo, vale decir, en alejar toda incertidumbre respecto de uno mismo; en una palabra, en tener conciencia de sí. Pero este heroísmo implica el

hecho de que haya alguien para reconocerlo. Ahora bien, el pueblo –ni el de Roma ni el de Bitinia–, que habría podido ser un posible interlocutor, no aparece en escena. De modo, pues, que el héroe encontrará en la sala al necesario interlocutor. Gracias a un análisis que rompe con una larga tradición, Bénichou muestra que Descartes busca, en su *Tratado de las pasiones*, no los medios de aplastar el deseo bajo el esfuerzo volitivo, sino más bien las condiciones de un acuerdo entre el impulso y el bien. El acuerdo se efectúa en el terreno de esa naturaleza más hermosa que la naturaleza que es el hombre generoso.[50]

Diferente es la situación para Racine. La degradación de la herencia caballeresca le imponía límites dentro de los cuales su genio podía expresarse. El tiempo de la rebelión aristocrática había pasado; el absolutismo triunfante la había vuelto arcaica. Racine sustituirá, pues, el tipo de la heroína parlera y altanera por el de la víctima secretamente quejumbrosa. En él, el ideal aristocrático fascina aún, pero ya no es tiempo de encarnarlo. Todo el genio de Racine se desarrolló dentro de esta contradicción.

Bénichou ve en el *Don Juan* de Molière el divorcio de la mentalidad noble y la religión. El libertinaje moral –repudio cínico de la vieja idea según la cual "nobleza obliga", intensa y vanamente opuesta a Don Juan por su padre– produce el efecto de arrojar a sus adeptos fuera de toda posición social defendible y, como consecuencia, fuera de toda soberanía sólida y efectiva. Don Juan, gran señor, es al mismo tiempo un ser descaecido, y tiene muy bien su lugar en esa época en que habrá de consumarse la decadencia política de la nobleza. Rodrigo y Nicomedes son modelos humanos valederos; Don Juan, no. Desde los "importantes" hasta los "calaveras", el tipo del hidalgo escandaloso atraviesa los siglos de monarquía y es grande por el desafío que lanza a la trémula tontería de los hombres y por su aptitud para conceder la delantera al placer por sobre el interés. Don Juan es revolucionario en esa época, aunque encarne valores del pasado.

La sociología de la literatura, tal como la entendemos en este artículo, ha encontrado por fin su expresión más coherente en

Lucien Goldmann, vale decir, una vez más, en una mente formada en tradiciones distintas de las nuestras. Esta reiterada comprobación debería desembocar en una sociología de la epistemología sociológica francesa, pero no es éste el lugar oportuno para examinarla.

En el caso de Goldmann, la sociología de la literatura apunta a la comprensión del sentido de una obra. Se trata, para él, de esclarecer la red global de las significaciones que el análisis interno pone en evidencia en la obra mediante una explicación, es decir, mediante la inserción de esa red en un conjunto significativo más amplio: el grupo social. De este tipo de trabajo procede *El hombre y lo absoluto*.[51] No analizaremos, con todo, este libro, del que su propio autor recuerda algunos elementos esenciales en este mismo volumen.

En *Para una sociología de la novela*, Goldmann desarrolla en dos niveles la problemática de un estudio sociológico de la novela. En un nivel general afirma que "el problema de la novela finca, pues, en hacer de aquello que en la conciencia de un novelista es *abstracto y ético* (los valores) el elemento esencial de una obra en la que esa realidad pueda existir sólo con el modo de una ausencia tematizada [...] o, lo que es equivalente, de una presencia degradada".[52]

Por otra parte el libro contiene un extenso estudio sobre las novelas de Malraux, el cual se divide a su vez en dos momentos: por un lado, un análisis concreto que saca a la luz la muy coherente estructura del universo novelístico de Malraux; por el otro, un análisis de tipo sociológico e histórico que muestra las trasformaciones que la sociedad y en especial el capitalismo occidentales han sufrido en el período 1912-1945, así como la aparición de los mecanismos estatales de intervención y regulación dentro del capitalismo occidental, cosa que constituye un acontecimiento fundamental después de la ininterrumpida sucesión de crisis. Esas trasformaciones profundas han tenido, según Goldmann, una importancia especial para la sociedad occidental en su conjunto y de modo singular para la evolución ideológica de Malraux, quien es, en gran medida, su expresión al nivel novelístico. Goldmann caracteriza de esta manera esas trasformaciones: "Desaparición de las perspectivas y de las esperanzas revolucionarias, nacimiento de un mundo en que todos los actos importantes están reservados a una élite

de especialistas [...], reducción de la masa de los hombres a puros objetos de la acción de esa élite, sin ninguna función real en la creación cultural ni en las decisiones sociales, económicas y políticas; dificultad de proseguir la creación imaginaria en un mundo en el que ésta no puede apoyarse en valores humanos universales: otros tantos problemas que incumben claramente tanto a la última fase de la obra de Malraux como a la naciente evolución de nuestras sociedades".[53]

Al cabo de esta rápida apreciación de la sociología de la literatura volvemos a encontrarnos frente al problema inicial planteado por Madame de Staël: ¿cuáles son las relaciones de la literatura con la sociedad?

Bien se habrá visto que a lo largo de nuestro periplo no hemos encontrado con qué llenar la inaugural carencia de teoría que habíamos señalado. Intentar enlazar las ideas excedería los límites de este artículo, pues entonces se trataría poco menos que de construir una teoría íntegra.[54] Pero en cambio podemos desatar todo un haz de problemas y proponer, a guisa de conclusión, la apertura de un programa.

Las obras a que nos hemos referido parecen indicar, por lo que dicen y más aún por lo que no dicen, dos direcciones para la investigación.

La primera consiste en un estudio microsociológico de grupos en los que se constituye una visión del mundo; se encontrará un ejemplo en este sentido en el trabajo de Geneviève Mouillaud, incluido en el presente volumen, acerca de Stendhal. El objeto esencial de la investigación empírica estrictamente sociológica debe ser el estudio de las mediaciones concretas entre los grupos y los individuos creadores, mediaciones que tienen, evidentemente, un doble aspecto: sociológico y psicológico. Incumben, pues, a cierto nivel, a una psicología genética, única que permite soslayar las aberrantes dicotomías de lo social y lo psicológico. Probablemente en los trabajos de Jean Piaget se hallará el punto de partida de una elaboración teórica como ésta, que aún hoy, por desgracia, falta.

La segunda dirección que debería tomar la investigación conduciría a una lectura más minuciosa del texto. Hasta ahora, excepción hecha del caso de Auerbach, el análisis ha permanecido al nivel del significado global de una obra. Se podría tratar de mostrar qué posibilidades hay de adoptar la técnica

ajustada por los semiólogos de la literatura y sobre qué bases es posible entablar con éstos un diálogo crítico que sea fructífero.

Cuando estos dos aspectos fundamentales de la investigación en sociología de la literatura hayan sido suficientemente ilustrados con trabajos precisos, entonces se podrá estimar que se ha alcanzado un rigor conveniente, en la medida en que la hipótesis que siempre representa la primera lectura de un texto haya sido verificada, río arriba, por la inserción en una realidad más vasta (el grupo y sus estructuras mentales o visiones del mundo) y, río abajo, por la posibilidad de subsumir bajo esa lectura las estructuras semiológicas del texto.

[1] Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Ed. Droz, p. 295.

[2] Madame de Staël, *De l'Allemagne*, t. I, Flammarion, París, p. 147.

[3] *Ibíd.*, pp. 216-217.

[4] Resulta significativo que la mejor bibliografía relativa al tema que nos ocupa, la de H. D. Duncan, aparecida en 1953, traiga bajo el rótulo de "General treatments of the nature of literary perspectives" cuarenta y ocho títulos distribuidos por decenios de esta manera: antes de 1900 (2); 1900-1909 (4); 1910-1919 (1); 1920-1929 (12); 1930-1939 (22); 1940-1949 (6); después de 1950 (1). H. D. Duncan, *Language, literature and society*, University of Chicago Press, 1953.

[5] Esta revista se presentaba con el siguiente programa: "Trabajar por la abolición del sistema que da origen a las guerras imperialistas, al fascismo y a la opresión nacional y social". Volvió a aparecer en 1937, pero con una declaración de neutralidad política.

[6] [*The genesis or environment of a piece of art is indispensable to an understanding of its effects upon its observers.*] V. F. Calverton, *The never spirit*, Nueva York, 1925, p. 61. Véase asimismo *The liberation of American literature*. Cabe mencionar *La prairie perdue. Histoire du roman américain* de J. Cabau (Ed. du Seuil, 1966), libro sumamente instructivo

en el que su autor intenta seguir la eterna búsqueda por parte de los novelistas estadounidenses de la "pradera", que simboliza la edad de oro del continente norteamericano.

[7] [*... a kind of criticism which is, by definition, a form of historical understanding.*] R. H. Pearce, "Historicism once more", *Kenyon review*, 1958.

[8] En su libro *The liberal imagination. Essays on literature and society* (Secker Warburg, Londres, 1951), L. Trilling ha procurado deslindar las relaciones entre la inestabilidad de la sociedad y la del carácter de los personajes: "Los sinsabores que experimentan los personajes de *Sueño de una noche de verano* y de Christopher Sly parecen mostrar que el encuentro de individuos situados en los extremos opuestos de la jerarquía social y el ascenso de una persona de origen humilde a una elevada posición siempre le sugerían a Shakespeare cierta fundamental inestabilidad de los sentidos y de la razón" (p. 210). [*The predicament of the characters in* A Midsummer night's dream *and of Christopher Sly seems to imply that the meeting of social extremes and the establishment of a person of low class always suggested to Shakespeare's mind some radical instability of the senses and the reason.*

[9] [*Moll Flanders is a thief, Pamela a hypocrite, and Tom Jones a fornicator.*] Ian Watt, *The rise of the novel*, University of California Press, Berkeley, 1957, p. 11.

[10] [*The novel's realism does not reside in the kind of life it presents, but in the way it presents it.*]

[11] [*As middle-class London tradesmen, they had only to consult their own standards of form and content to be sure that what they wrote would appeal to a large audience ... not so much Defoe and Richardson responded to the new needs of their audience, but that they were able to express those needs from the inside ...*] Ian Watt, *ob. cit.*, p. 59.

[12] [*In so doing Defoe initiated an important new tendency in fiction: his total subordination of the plot to the pattern of the autobiographical memoir is as defiant an assertion of the primacy of the individual experience in the novel as Descarte's* Cogito ergo sum *was in philosophy.*] *Idem*, p. 15.

[13] [*Es ist symptomatisch, dass es (in den USA) keine bis auf heutigen Tag fortgefürhte, umfassende Bibliographie zur Literatur — und Kunstsoziologie gibt.*] L. Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*, Luchterhand, Neuwied, 1964, p. 244. Edición en Estados Unidos: *Literature, popular culture and society*, Prentice Hall, 1961.

[14] R. Wellek y A. Warren, *Theory of literature*, Harcourt Brace and Co., Nueva York, 1942 [*Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1966]. Es significativo que los críticos acometan con harta frecuencia a los autores más mecanicistas para refutar todo enfoque sociológico, y así la emprendan contra Grib y Smirnov antes que contra Gramsci o Lukács. Se trata, una vez más, del fenómeno demasiado frecuente de las clasificaciones maniqueas.

[15] [*The sociology of knowledge also aids intellectual history by indicating in what way literature can affect society. As has been pointed out, this system does not claim that all thought is socially determined.*] Alex. Kern,

"The sociology of knowledge in the study of literature", *The Swanee Review*, vol. 30, 1942, p. 513.

[16] Cabe señalar, por lo demás, que tampoco Ian Watt es de formación norteamericana, sino inglesa (Cambridge), al igual que G. Thomson. Véanse los trabajos de este último: *Marxism and poetry*, Nueva York, 1946, y *Aeschylus and Athens: a study in the social origin of drama*, Londres, 1941.

[17] [*With the exception of the Misanthrope, there is not a single person in Molière's plays who claims the right and the responsability to create the world in the image of his reason as did the figures of Shakespeare and Cervantes. A completely new tone is evident. Except for a light touch of ritualized deference, no major figure in Molière feels in any way motivated by affairs and ideologies of the State and, except for the Misanthrope, no person goes into mourning and despair as a result of alienation from the established mores of society.*] Y más adelante Löwenthal añade: [*Middle-class society is entering a period of common sense and adjustment.*] L. Löwenthal, *Literature and the image of man. Sociological studies of the European drama and novel, 1600-1900*, The Beacon Press, Boston, 1957, p. 125.

[18] [*In so far as situations are typical and recurrent in a given social structure, people develop names for them and strategies for handling them.*] Citado por H. D. Duncan en *ob. cit.*, p. 84.

[19] [*What would such sociological categories be like? They would consider works of art, I think as strategies for selecting enemies and allies, for socializing losses, for warding off evil eye, for purification, propriation... Arts forms like 'tragedy' or 'comedy' or 'satire' would be treated as equipments for living, that size up situations in various ways and in keeping with correspondingly various attitudes.*] K. Burke, *The philosophy of literature form: studies in symbolic action*, Louisiana State University Press, Bâton Rouge, 1941, p. 293, citado por H. D. Duncan en *ob. cit.*, p. 226. Véase también: K. Burke, *A grammar of motives*, Prentice Hall Book Co., Nueva York, 1945.

[20] Aun cuando "padre del marxismo ruso", G. V. Plejánov tuvo cierta influencia en toda Europa. Sus trabajos sobre literatura —*La literatura dramática y la pintura en Francia en el siglo XVIII desde el punto de vista sociológico* (1905)— pecan, por desgracia, de un sociologismo estrecho que compromete gravemente su alcance. Véase también *L'art et la vie sociale*, Ed. Sociales, 1949.

[21] F. Mehring, "Asthetische Streichzüge", Neue Zeit XVII, I, 1898-1899, *Zur Literaturgeschichte*, II, pp. 234-255.

[22] F. Mehring, *Die Lessing Legende*, Dietz, Stuttgart, 1893; citado según M. Löwy en la edición Dietz (Berlín, 1926, p. 8).

[23] G. Lukács, *Die Seele und die Formen*, Fleischel, Berlín, 1911; *La théorie du roman*, Gonthier, París, 1963 [*Teoría de la novela*, Edhasa, Barcelona, 1969].

[24] K. Mannheim, *Essays on sociology of knowledge*, Londres, 1952.

[25] K. Mannheim, *Ideology and utopia: an introduction to the sociology*

of knowledge, Nueva York y Londres, 1936 [*Ideología y utopía*, Aguilar, Madrid, 1966].

26 [*Wir hegen keinen Zweifel —und darin liegt unsere* petitio principii— *dass die Freiheit in der Gesellschaft von aufklärenden Denken unabtrennbar ist. Jedoch glauben wir genau so deutlich erkannt zu haben, dass der Begriff eben dieses Denkens, nicht weniger als die konkreten historischen Formen, die Institutionen der Gesellschaft, in die es verflochten ist, schon den Keim zu jenem Rückschritt enthalten, der heute überall sich ereignet.*] T. W. Adorno y H. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam, 1947, p. 7. [*Dialéctica de la ilustración*, Sur, Buenos Aires, 1969.]

27 T. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Francfort, 1958-1965, tres vols. [*Notas sobre literatura*, Ariel, Barcelona]; *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, D. T. V. GmbH Co. K. G., Munich, 1963. [*Prismas*, Ariel, Barcelona.]

28 [*Die Haltung (Huxley) bleibt unwillenlich jener grossbürgerlichen verwandt, die souverän versichert, Keineswegs aus eigenen Interesse den Fortbestand der Profitwirtschaft zu befürworten, sondern um der Menschen willen.*] T. W. Adorno, *Prismen . . .*, *ob. cit.*, p. 116.

29 [*Solche Kälte wohnt im Innersten von Huxley's Gefüge.*] *Idem, ibídem.*

30 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Francfort, 1963. Trad. franc. de M. de Gandillac en *Oeuvres choisies*, Julliard, 1959, p. 202. ["La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Eco*, Bogotá nº 95 y 96, marzo y abril 1968.]

31 L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmackbildung*, Teubner, Leipzig, 1931. [*El gusto literario*, F. C. E. México, 1931.]

32 E. Auerbach, *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, Münchener Romanistiche Arbeiten, Munich, 1933, t. III.

33 E. Auerbach, *Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Berna, 1946. [*Mimesis*, FCE, México.]

34 [*Dessen Lebensverständnis noch homogen und für welches noch ein und dieselbe Wahrheit verbindlich ist.*] E. Köhler, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Rütten und Loening, Berlín, 1962, p. 9.

35 [*Die sublimierte Projecktion der Besitzlosigkeit des Kleinadels, also konkreter gesellschaftlich — ökonomischer Verhältnisse.*] E. Köhler, *ob. cit.*, p. 7. Véase asimismo: M. Waltz, "Rolandslied, Wilhelmslied-Alexiuslied", en *Struktur und geschichtlichen Bedeutung*, C. Winter, Heidelberg, 1965.

36 J.-M. Guyau, *L'art du point de vue sociologique*, F. Alcan, París, 7ª ed., 1906, p. 65.

37 J.-M. Guyau, *ob. cit.*, p. 44.

38 *Idem*, p. XIII.

39 *Idem*, p. 42.

40 J. Bédier, *Les légendes épiques. Recherche sur la formation des chansons de geste*, H. Champion, París, 2ª ed., 1917.

41 G. Lanson, "L'histoire et la sociologie", *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1904, pp. 627-628.

42 *Idem*, p. 269.

43 *Idem*, pp. 630-631.

44 L. Febvre, *Un destin: Marthin Luther*, Rieder, 1928, p. 7.

45 *Autour de l'Heptaméron. Amour sacré, amour profane*, Gallimard, 3ª ed., 1944, p. 223.

46 *Idem*, p. 14.

47 L. Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI siècle. La religion de Rabelais*, Albin-Michel, 1952.

48 B. Groethuysen, *Les origines de l'esprit bourgeois en France. I. L'Église et la bourgeoisie*, Gallimard, 7ª ed., 1956.

49 B. Groethuysen, *Mythes et portraits*, Gallimard, 3ª ed., 1947, pp. 91-93.

50 P. Bénichou, *Morales du Grand siècle*, Gallimard, 1948, p. 25. Véase también: S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard, 1963, libro en el que el autor adopta una posición más diferenciada y muestra el paso del héroe puramente aristocrático (el Cid) a una actitud "mercantilista": "...la emulación se trasforma en regateo y tráfico, y ella misma pasa a ser mercancía" (p. 191). Es lo que Doubrovsky llama "paso de la ontología aristocrática (autonomía de las mónadas) a la ontología monárquica (ser por participación en el Uno)" (p. 208). Con respecto al paso al "mercantilismo" en las relaciones humanas dentro del teatro de Corneille, véase también: J. Ehrmann, "Les structures de l'échange dans Cinna", *Les Temps Modernes*, nº 246, 1966, pp. 929-960.

51 L. Goldmann, *Le dieu caché. Étude de la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et les tragédies de Racine*, Gallimard, 1956. [*El hombre y lo absoluto*, Península, Barcelona, 1969.]

52 L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964, p. 22. [*Sociología de la novela*, Península, Barcelona.]

53 *Idem*, pp. 179-180.

54 No nos resignamos a este silencio, por lo demás, sino en la medida en que Lucien Goldmann desarrolla en su trabajo incluido en el presente volumen algunos elementos de una teoría como ésa.

G. N. Pospelov

Literatura y sociología

¿Qué relación hay entre la literatura y la sociología? La primera es un arte que evoluciona históricamente en la sociedad, al margen de toda sociología; la segunda, una ciencia que se propone conocer las leyes objetivas de la vida social en todas sus manifestaciones, particularmente en la creación artística.

Debe reconocerse que entre todas las artes la literatura es para la sociología el más favorable asunto de estudio; no para cualquier sociología, claro está, sino tan sólo para aquella que es capaz de alcanzar, gracias a sus esfuerzos en pos de la síntesis, los problemas del arte y capaz, también, de captar las particularidades y leyes de su desarrollo.

La literatura es un arte del lenguaje. Ahora bien, en éste la significación está ligada a la forma fónica de las palabras sólo de un modo arbitrario. La literatura viene, pues, detrás de las otras artes figurativas (pintura, escultura, pantomima) en lo que atañe a la directa perceptibilidad del objeto representado, y va a la zaga de las artes expresivas (música, danza) en lo que incumbe a la expresión directa de las emociones.

Pero el lenguaje humano se caracteriza por la universalidad de las significaciones de las palabras que lo componen y por su dinamismo sonoro, gracias a lo cual la literatura se encuentra a la cabeza de todas las artes por la polivalencia y la riqueza de su objeto. Sólo ella puede abarcar todo el objeto del conocimiento artístico, toda la multiplicidad de las experiencias sociohistóricas vividas por la humanidad y, por tanto, toda la multiplicidad de la naturaleza. Las demás artes no pueden reproducir más que algunos aspectos de este objeto global.

Los personajes representados por el escultor, el retratista o el pintor permanecen inmóviles y silenciosos. Los personajes de la pantomima, aun cuando silenciosos asimismo, se expresan por el movimiento y el gesto. Pero los héroes de la literatura épica no sólo se mueven, actúan y gesticulan en un medio que va trasformándose, sino que además hablan, expresan con palabras sus relaciones mutuas y su vinculación con el mundo exterior, revelando, merced al lenguaje, su mundo interior y su manera de pensar.

El paisajista pinta aspectos fijos de la naturaleza y traduce las impresiones afectivas que se desprenden de él. El poeta

lírico que describe un paisaje percibe la naturaleza en su ser movedizo y variable y puede penetrar sus apariencias, no sólo por sus sentimientos y aspiraciones, sino también por sus reflexiones sobre la vida; un poema descriptivo es bueno cuando el poeta ha expresado en él la síntesis de su pensamiento y de su afectividad.

La música y la danza trasmiten —una gracias a la dinámica de los sonidos y otra gracias a la de los movimientos corporales— una corriente de emociones y disposiciones del ánimo, una serie de impresiones. Pero son emociones e impresiones que se hallan desprovistas, en toda su espontaneidad, de pensamiento racional y que únicamente por asociación pueden sugerir los fenómenos del mundo exterior que las han engendrado. Una música que reprodujese la entonación del pensamiento o que imitase los sonidos del mundo exterior sería una mala música. La poesía lírica y meditativa reproduce el proceso subjetivo de las emociones en su relación directa con las representaciones del mundo objetivo, integrándolas en el pensamiento totalizante del poeta.

En otros términos, la literatura se distingue de las demás artes sobre todo por la índole sincrética de su objeto.

Las otras artes se dividen en dos categorías: figurativas, que comprenden la pintura, la escultura y la pantomima, y expresivas, a las cuales pertenecen la música, la danza y la arquitectura. (Las tentativas de no pocos pintores del siglo xx, llamados "abstractos", de hacer una pintura que sea también, e incluso que lo sea exclusivamente, expresiva no han dado hasta ahora un solo resultado que pueda soportar la comparación con las obras de la antigua pintura clásica.) Así pues, la literatura es un arte a la vez figurativo (en la epopeya) y expresivo (en la poesía lírica) y posee, además, una gran variedad de formas intermedias lírico-épicas.

La literatura puede también unirse a las demás artes con arreglo a diversas modalidades. Como posee la facultad de asociarse a la pantomima mediante textos hablados y dialogados, especialmente adaptados a esa función, hace ya mucho que ha originado un tercer género —el dramático— que ocupa un sitio de honor en su historia. Y mediante los textos líricos que en la Antigüedad se separaron del "sincretismo primitivo", asociados como estaban al canto y a la danza, la literatura,

especialmente la de los tiempos modernos, se ha unido de nuevo, esta vez "artificialmente", a la música vocal e instrumental, para dar nacimiento a las canciones, a las romanzas, a los oratorios. Todo esto contribuye asimismo a diversificar la creación literaria.

La literatura se caracteriza también por sus géneros, de contenido bien determinado. Si en pintura los géneros se distinguen sobre todo por los temas tratados, por lo que se encuentra representado en el cuadro (representación de acontecimientos históricos, escenas de la vida cotidiana, retratos, paisajes, naturalezas muertas), y si en música se caracterizan, de preferencia, sea por los medios de ejecución (música vocal o instrumental, música de cámara, música sinfónica), sea por reglas formales de estructura (allegros de sonata, *suites*, variaciones, etc.), en literatura, particularmente en la literatura épica y dramática, los géneros se distinguen por la originalidad de todo su contenido. Cantos heroicos, poemas y relatos, sátiras e idilios, fábulas y baladas, novelas y novelas cortas, tragedias y comedias, odas y elegías, etc., se caracterizan no sólo por temas o formas propios de ellos, sino también y sobre todo por los rasgos particulares de su problemática y de su inspiración. Los géneros literarios se suceden en el curso de la historia. A cada etapa importante del desarrollo de una literatura nacional corresponde una correlación entre los géneros.

La literatura se distingue, en fin, de las demás artes por su contenido intelectual. Cuanto más evoluciona la sociedad y cuanto más se ramifican las relaciones sociales, las corrientes de ideas y la vida del espíritu, más se enriquece, amplía y profundiza el contenido intelectual de la vida humana. Esto es lo que surge con toda claridad de la comparación de los más antiguos mitos y de las historias de animales con las novelas de Balzac, Dickens, Tolstoy, Dostoievsky, Hemingway y Böll, así como de la comparación de los antiguos cantos de trabajadores y de los cánticos rituales con la poesía lírica de Heine, Verhaeren y Maiakovsky.

En el curso de su evolución la literatura ha ido liberándose cada vez más de sus vínculos originales con la religión, para aproximarse a los sectores avanzados del conocimiento, como la ética y la filosofía, la teoría de la sociedad y la ciencia. Los escritores y los poetas han consagrado paulatinamente, más

que todos los demás creadores de obras de arte, lo esencial de su pensamiento y de su curiosidad a los grandes problemas sociales de su tiempo. A menudo han tomado parte activa en los movimientos sociales de su época y han expresado con todo esmero sus convicciones en su correspondencia, en sus diarios íntimos y hasta, frecuentemente, en la prensa. El mecanismo de su creación es mucho más intelectual que en el caso de los otros artistas. Los borradores que generalmente dejan al morir permiten esclarecerlo y penetrar de algún modo en sus laboratorios.

Después de haber evolucionado en el curso de la historia de la humanidad, el carácter intelectual de la creación literaria vino a desembocar, hace ya tres siglos, en una particularísima consecuencia: el nacimiento y desarrollo de las escuelas literarias. Estas no son simplemente aspectos sucesivos, históricamente determinados, del contenido artístico y de las formas que le corresponden. Son aspectos sucesivos de la propia creación literaria, aspectos de los que los escritores y los críticos tienen conciencia y a los que dan forma teórica en declaraciones escritas: programas, manifiestos, tratados y artículos. Esta formulación teórica va a la par con una terminología determinada que pone de relieve tal o cual aspecto de sus obras al que los escritores asignan suma importancia; es una terminología que simboliza para ellos su actividad y que los une en un mismo grupo literario. La historia de la literatura es rica en designaciones de esta especie, en "ismos" de todo tipo, desde el "clasicismo" hasta las innumerables escuelas ulteriores, pasando por el "romanticismo" y el "realismo".

Por otra parte son términos que han representado cada vez más y mejor particulares concepciones de la literatura. La crítica literaria comenzó desde un primer momento por estudiar y definir éstas y suscitó en torno de ellas controversias más o menos vivas. El pasado nos proporciona un ejemplo particularmente claro al respecto con el programa del romanticismo elaborado por los hermanos Schlegel para los escritores de la "Escuela de Jena", con el desarrollo de este programa para la literatura francesa por Madame de Staël en su libro *De la Alemania*, que se encuentra en el origen del manifiesto romántico de Víctor Hugo, y, por fin, con la adopción de estas tesis por los teóricos rusos del romanticismo, hacia 1820. Nues-

tra época nos ofrece un ejemplo no menos claro con la muy viva polémica a raíz del origen y desarrollo del "realismo socialista" en la literatura soviética. Ningún otro arte atrae sobre sí de una manera tan permanente la atención de la sociedad; ningún otro suscita tanta actividad crítica, ininterrumpida y siempre en aumento.

Algunos de estos conceptos comenzaron por ser consignas literarias, y algunas escuelas se dijeron partidarias de éstas, con lo que unos y otras originaron una reflexión sobre la historia de la literatura y se convirtieron en conceptos claves para los críticos literarios en sus investigaciones sobre las formas originales de la literatura de diversos países y de diversas épocas y hasta sobre la creación literaria en general. Los conceptos y las palabras de "romanticismo", "naturalismo", "realismo" tuvieron en este sentido una importancia especial. Creados por los escritores para dar un sentido a las tendencias fundamentales de sus propias obras, hoy son objeto de profundas investigaciones históricas al mismo tiempo que de encarnizadas controversias teóricas entre historiadores de la literatura y autores de concepciones generales en materia de arte. Así fue como en el pasado siglo apareció una idea nueva en la teoría de la literatura y del arte: la idea de los principios cognitivos de la creación artística, de los "métodos creadores" y, sobre todo, del realismo como "método creador".

Debe reconocerse que las concepciones generales del arte se basan de manera esencial en la literatura y su historia y, en medida ya mucho menor, en la historia de las demás artes. Tal es, evidentemente, el signo de cierta limitación y de cierta debilidad de las concepciones modernas del arte. No es una limitación que se deba al azar. La literatura proporciona, esencialmente, el mejor fundamento para una teoría general del arte.

Por último, las obras literarias son por lo general la expresión particularmente clara y precisa del pensamiento en imágenes del escritor y de sus ideas acerca de su arte. En razón de la especificidad misma de su estructura verbal, la literatura es excepcionalmente apta para revelar las particularidades de su contenido en el proceso de análisis crítico. En la obra literaria es menos difícil que en las demás obras artísticas encontrar los rasgos particulares de la vida que se representa en ella,

las características de su trasfondo ideológico, el patetismo de su representación, el "método creador" propio de ella y las particularidades atinentes al género a que pertenece. Es difícil —y hasta imposible algunas veces— traducir en palabras y juicios el contenido de las obras musicales e, incluso, el de innumerables pinturas. Ahora bien, con mucha frecuencia la crítica literaria sale airosa de esta tarea dentro de su campo. De ahí derivan el desarrollo y la importancia de la crítica literaria en comparación con la crítica de las demás artes. Además, la crítica literaria suele ser en determinada época un excelente instrumento de lucha ideológica. Respecto de la crítica progresista, habitualmente contiene los gérmenes de una sociología de la literatura.

La literatura es, por lo tanto, el arte que mejor se presta al estudio sociológico. Las obras literarias son los depósitos más trasparentes del pensamiento creador; en su fondo brotan las fuentes de la vida social que las nutren y que de ordinario se ofrecen con toda claridad a nuestra vista. ¡Claro que además es necesario querer verlas!

Está claro, no obstante, que no basta con querer ni con poner de manifiesto unas cuantas buenas intenciones. Quienquiera que estudie seriamente los problemas de sociología literaria y reflexione sobre los múltiples vínculos que unen la literatura a la vida social, en los diversos estadios del desarrollo histórico de ésta, debe basarse en ciertos principios adecuados: necesita aplicarse a la solución de los problemas generales que competen a la naturaleza de la literatura como arte y a su sitio dentro del desarrollo histórico de la sociedad.

La metodología general que adoptará el sociólogo para resolver tales problemas dependerá de las corrientes de pensamiento a las que diga pertenecer y, por consiguiente, de la medida en que se apoye en el conjunto de los conocimientos acumulados por el hombre respecto de aquéllos.

En nuestra época, cuando la ciencia y la investigación experimental saben de un notable desarrollo, hace ya mucho que la antigua "sociología" metafísica, objetivo-idealista, ha perdido su significación. Dos caminos esenciales se ofrecen actualmente a la sociología: el primero, basado en los principios del "positivismo", renuncia a las vastas síntesis filosófico-históricas y no confía más que en el acopio de hechos, en la estadística y en

algunas parciales conclusiones inductivas sobre determinados asuntos; el segundo se basa en amplias concepciones filosófico-históricas, aplica los principios de la inducción y de la deducción en la investigación y escoge y trata los hechos en función de estos principios. Es evidente que el segundo de los caminos es el único que puede conducir a una solución constructiva de los complejos problemas planteados por las relaciones entre el arte del lenguaje y la sociedad y, sobre todo, por la índole social del arte.

La literatura y las leyes generales del arte

¿Qué leyes generales de la creación artística pueden explicar mejor las obras literarias? La respuesta tradicional a esta pregunta dice que las obras literarias se distinguen esencialmente por su carácter hecho de imágenes. Es una respuesta insuficiente. Sí, es cierto que el arte reproduce la vida con las formas mismas de ésta, con sus fenómenos particulares, con la unidad de sus rasgos generales e individuales, y que esta reproducción no puede efectuarse con la sola ayuda de conceptos abstractos, sino que únicamente es posible por medio de imágenes, principalmente visuales y auditivas. Pero no basta con decir que el arte se distingue por estar hecho de imágenes, pues no posee el monopolio de éstas. Hay otros tipos de representación por imágenes, a menudo próximos al arte. W. Manchester relata en un libro de reciente publicación –*Muerte de un presidente*– los últimos días y la trágica muerte de John F. Kennedy, y lo hace con un gran lujo de detalles y con enfoques diferentes. Ahí tenemos una reproducción en imágenes de la vida por el lenguaje. Y sin embargo no se trata de imágenes artísticas, sino de imágenes "factográficas" que apuntan a informar a la opinión acerca de un acontecimiento real y que por consiguiente conservan, en toda la medida en que le ha sido posible al autor, todo lo particular y único que tuvo ese acontecimiento. No hallamos en ellas lo típico que tiene la vida, y tampoco hallamos invención creadora.

Hay además otra categoría de imágenes que carecen asimismo de relación directa con el arte y que tienden, no a

informar sobre acontecimientos únicos, sino a ilustrar diversas ideas generales. Tal es el caso, por una parte, de las imágenes que ilustran la vida política y social y que sirven de ejemplos concretos, conducentes a observaciones generales sobre diversos acontecimientos y reiteradas circunstancias de la vida social. Así es como a diario encontramos en los periódicos y revistas de nuestro tiempo descripciones de la guerra en Vietnam. Y tal es también el caso, por otra parte, de las imágenes que ilustran un hecho científico y que los hombres de ciencia utilizan a título de ejemplo para aclarar su razonamiento y sus conclusiones generales. A esta categoría pertenecen los relatos en que un viajero habla de las tribus atrasadas que ha encontrado y que confirman las ideas de los etnógrafos sobre ciertos aspectos particulares de la vida de esas tribus.

Así como la literatura de información, la literatura de ilustración no tiene derecho de modificar ningún aspecto esencial de los hechos que describe, para no inducir en error al público. Tampoco practica la exageración ni la invención creadora. Pero a diferencia de la literatura de información, que representa cualquier tipo de acontecimiento con tal que tenga un interés general, la literatura de ilustración compara desde el punto de vista de su valor ejemplar una serie de hechos emparentados entre sí y escoge los más característicos. Además, se contenta con el valor ejemplar que los hechos representan en la realidad.

Con respecto al arte, las imágenes que éste presenta son de una naturaleza completamente distinta, atinente a su destino. Sólo los "naturalistas" se limitan en sus obras a los hechos reales que han encontrado en la vida, sin ir más allá de la observación documental. Pero los "naturalistas" son malos artistas. El arte auténtico y verdadero —y el de los escritores y los poetas no escapa a esta regla— siempre supone una creación. Los verdaderos artistas trasfiguran la vida, patentizando con ello la dimensión de su imaginación, y de ningún modo temen disminuir de tal manera la calidad de sus obras ni oírse tildados de inexactos. Por lo demás, nadie les hace este reproche. Al contrario, lectores y oyentes aprecian sobremanera su vuelo creador por sobre lo ordinario y lo trivial, por sobre las vulgaridades, y su capacidad de exageración, su inclinación por lo extraordinario y lo excepcional y hasta por lo fantástico.

La creación de los verdaderos artistas no tiene nada que ver, sin embargo, con un ensueño vacío y perdido en la bruma. Por intuitiva que sea, por extraña que pueda ser al pensamiento racional y lógico, su contenido es siempre preciso, su visión de lo que debe expresar es siempre clara y su percepción es siempre penetrante.

La trasfiguración de la vida reviste en el arte una doble significación. En general, cuando se trata de caracterizar al hombre y la naturaleza que lo rodea (no desde el punto de vista biológico, sino desde el ángulo sociohistórico), los verdaderos artistas, de modo particular los escritores, jamás se conforman con lo característico que puede ofrecerles la realidad; en esto se distinguen, precisamente, de quienes buscan una mera ilustración.

Los artistas otorgan a los aspectos característicos de los hechos, tales como éstos aparecen en la vida, una nueva dimensión. Observan los aspectos característicos encontrados en la realidad cotidiana de la vida humana y en la conciencia del hombre e imaginan, inspirándose a menudo en su experiencia personal, nuevos aspectos característicos, cuyas particularidades sociohistóricas aparecen con mucho mayor claridad, fuerza y rotundidad que lo que es posible en la vida real. Efectivamente, en la vida lo esencial suele no aparecer con cabal claridad; se ve empañado por lo accidental y lo accesorio, y nunca tiene continuidad ni perfección internas.

El artista acentúa lo típico que hay en la realidad que él representa; lo exagera, lo desarrolla y lo elabora por la imagen. Traspone situaciones generales, corrientes, en situaciones particulares, excepcionales, que la vida rara vez ofrece, o que no ofrece nunca. Es lo que a veces se llama "la agudeza" de las imágenes artísticas.

Pero la creación de nuevas situaciones particulares, obtenidas gracias a una combinación y una asociación diferentes de los rasgos y los detalles individuales —creación que es necesaria sobre todo para destacar al máximo lo típico, para distinguir y subrayar sus aspectos que más importancia presentan a los ojos del artista—, posee además en el arte otra significación, propia de él. Cada detalle de la representación artística, al acentuar lo típico que tiene el modelo, posee además una expresividad afectiva. Toda la red de imágenes que constituye

una obra en su conjunto traduce no sólo la interpretación por parte del artista de la realidad que reproduce, sino también la relación afectiva que mantiene con la realidad y la fuerza y la profundidad de su imaginación. Las obras de arte, productos de la imaginación creadora, se distinguen a la vez por la consumada caracterización de lo que representan y por una decidida expresividad. El arte posee, pues, su modo propio y específico de representación por imágenes.

No obstante, esta afirmación es sólo la comprobación de un hecho: no lo explica. Es sin duda importante distinguir la especificidad del arte, pero más importante aún es captar el origen de la especificidad. Las teorías filosóficas, psicológicas y formalistas del arte, o bien no han planteado el problema, o bien no han podido darle una respuesta convincente. A los estudios sociohistóricos del arte, es decir, a una sociología histórica concreta, hay más bien que pedirles esa respuesta.

La esencia ideológica del arte

Como el arte en general, la literatura es un género particular de creación intelectual. El elemento de ésta no es el pensamiento abstracto, como ocurre con la ciencia o la filosofía, sino una forma especial de imaginación: la imaginación crea imágenes que trasfiguran la vida con arreglo a un modo específico y expresivo en las relaciones de su ser social objetivo —como en el caso de la literatura épica— y a la vez en el mundo subjetivo de su conciencia social, como habitualmente sucede en la poesía lírica.

¿Por qué se efectúa esa trasformación específica por la imagen? ¿Qué la engendra? ¿A qué tiende? Ya conocemos una parte de la respuesta: los artistas trasforman la vida y la representan bajo una forma "aguda" y expresiva, a fin de dar de sus aspectos sociales una interpretación afectiva lo más eficaz y acabada posible. No lo hacen por cálculo intelectual, ni con una intención consciente y preconcebida, sino directa y espontáneamente.

¿Qué los incita a proceder de ese modo? A menudo se responde que se debe al talento, a una innata aptitud excep-

cional. Pero el talento no explica nada. Todas las obras de la cultura material e intelectual son fruto del talento, pero cada una de ellas es obra de un talento particular, que corresponde a su particular destino objetivo. Los hombres viven en casas, trabajan con máquinas, utilizan medios de trasporte. ¿Puede decirse que los diversos objetos de la cultura material aparecieron sólo porque vinieron al mundo los talentos necesarios a tal efecto? ¡Todo lo contrario! Las que aparecen son las necesidades sociales: a fin de satisfacerlas, los talentos requeridos se adaptan, desarrollan y perfeccionan.

Lo mismo ocurre en el arte. Desde luego, los artistas no son los únicos que tienen una concepción afectiva de los aspectos sociales de la vida; otro tanto sucede con muchos otros hombres en su condición de miembros de la sociedad. Pero el talento es evidentemente indispensable para interpretar esta concepción en imágenes "agudas y expresivas" creadas por la imaginación. Sin él, el arte no existiría. Y no obstante, para llegar a ser un verdadero artista, no basta con tener talento: ante todo es necesario experimentar en lo más profundo del ser ciertas necesidades, ciertas aspiraciones, para expresarlas luego con los medios apropiados. El talento siempre cuaja en la ejecución de un proyecto. ¿Cuál es, por tanto, la índole de los proyectos artísticos? ¿Por qué en todos los países y en todos los tiempos los artistas siempre han deseado con tanta fuerza llevar a cabo sus proyectos y hacerlos entrar en el dominio público?

Está claro que esta actitud no puede explicarse por causas externas, como el ansia de sentirse reconocido o el deseo de conquistar gloria o dinero. Son todos factores que no pueden dejar de reforzar estimulantes eventuales más profundos, más íntimos. Derivan éstos de las particularidades de la interpretación afectiva de los aspectos sociales de la vida, de la capital circunstancia que hace que esta interpretación tenga siempre, bajo una u otra forma, una significación y una orientación ideológicas.

He aquí una afirmación que puede, a primera vista, dejar perplejo. ¿Cómo es posible, se nos objetará, a propósito del arte —instrumento que el alma humana toca con tantos matices—, hacer intervenir de un modo tan abrupto la "ideología", que siempre representa convicciones intelectuales, expresadas con

harta frecuencia dentro de sistemas conceptuales y hasta teóricos?

Pero es que la ideología no representa tan sólo las convicciones intelectuales de los hombres, la síntesis de sus ideas sobre la vida. La ideología está hecha, también, de los sentimientos y las aspiraciones que originan esas convicciones e ideas. Y, sobre todo, no existe únicamente con la forma de teorías (filosóficas, políticas, éticas, jurídicas); primeramente aparece como la toma de conciencia directa, afectiva y global de las diferentes manifestaciones de la vida social. Este primer grado de la conciencia ideológica es a menudo designado con el nombre de "visión del mundo".

Cuando un hombre que vivía no hace mucho en el campo y que de pronto se ha visto en la obligación de trabajar en una gran ciudad, en medio del tumultuoso ardor de las fábricas o en la fría calma de las oficinas, sufre con su nueva situación y a la noche, al regresar a su casa, recuerda con nostalgia su pasado, tal como ahora se le presenta; cuando se acuerda de la vida tranquila y apacible que llevaba en su aldea o en su propiedad y de sus compañeros de entonces, su insatisfacción y su nostalgia son manifestaciones de su "visión" ideológica del mundo. Cuando un hombre de negocios, sabedor de que corre el riesgo de quebrar, recibe en su escritorio a los representantes de una firma más poderosa que quieren absorber su negocio, siente que debe disimular su turbación, su miedo y su hostilidad; pues bien: su hostilidad, su turbación, su miedo son las manifestaciones de su visión ideológica del mundo, que se modifica de manera radical en un contexto social nuevo para él. Cuando un chofer que sigue con admiración y envidia los éxitos de su patrón debe abrir la portezuela del coche para que suba o baje su jefe o algún miembro de la familia de éste, lo hace con obsequiosidad, y su obsequiosidad y su admiración son rasgos de su interpretación global e inmediata de la vida. Podríamos citar miles de ejemplos del mismo tipo.

Analicemos, no obstante, los que acabamos de dar. Las impresiones, los pensamientos y las emociones de nuestros tres personajes no se desprenden de convicciones teóricas abstractas (reglas morales, programas políticos, enseñanza religiosa o filosófica); hasta pueden contradecirlas. Tales impresiones, pen-

samientos y emociones están directamente engendrados por las condiciones sociales en que esos personajes viven y actúan. En cada caso tienen por objeto un conjunto de elementos que encarnan con particular nitidez un determinado tipo de vida social, con los mecanismos que entran en juego (hay en ello una "caracterización social de la vida"), aunque el propio interesado no pueda comprenderlo. En otros términos, son pensamientos y emociones que tienen: *a)* un contenido cognitivo y globalizante, y *b)* una significación afectiva y apreciativa. Representan, por lo tanto, un dominio particular de la conciencia ideológica de los hombres, su "visión" social del mundo, que penetra y organiza toda su psicología y todo el mecanismo de su vida mental.

En los ejemplos que hemos dado no hemos mencionado más que unos pocos momentos cruciales de la "visión" ideológica de nuestros personajes. Pero estos pocos pueden ser el punto de partida de actitudes subsecuentes, derivadas en todas las direcciones. Si el personaje del primer ejemplo se encuentra en los aledaños de una gran ciudad, como París o Londres, sentirá deseos de la más calma y agreste naturaleza y soñará con ella, en una particular disposición de ánimo. Cuando el personaje del tercer ejemplo haya vuelto a su hogar y se encuentre entre vecinos que no están, como él, en contacto con la *élite*, tendrá tendencia a cierta superioridad, subrayando su familiaridad con esa minoría social merced a su manera de vestirse, a sus actitudes y su mímica y hasta imitando un poco a su patrón. Todo ello representa un dominio de la vida en el que el arte, sobre todo el arte del lenguaje, halla con suma frecuencia la fuente de su inspiración.

La "visión" social que los hombres tienen del mundo es siempre más total, más viva y activa en su orientación ideológica que sus concepciones abstractas y sus formas teóricas de ver. Con frecuencia los hombres experimentan muy honda y realmente sus inclinaciones, sus pasiones y sus aspiraciones sociales inmediatas, como, por otra parte, sus aversiones, sus antipatías y sus animadversiones sociales, así como las ideas y emociones que se derivan de ellas, de las que a veces son, incluso, juguetes, aun cuando no tengan conciencia de la naturaleza social de todos estos sentimientos. Y siempre hay, por supuesto, hombres que, poseyendo los dones requeridos, puedan

hallar en todo esto con qué alimentar y estimular su inspiración y elevar su "visión" ideológica del mundo a un nivel superior, a fin de integrarla en obras de arte. Así sucede siempre. Así ocurrió con Balzac, Tolstoi, Joyce y Kafka.

De modo, pues, que los artistas, todos los artistas y sobre todo los escritores y los poetas, cuando tratan de dar su interpretación afectiva de la vida y proporcionan una imagen "aguda" y expresiva de ella, en realidad dan su interpretación ideológica de la vida, signada de emoción y "pathos". El "pathos" es lo que los incita a crear. Y también las convicciones abstractas del artista, sus opiniones ideológicas, pueden desempeñar un papel más o menos importante en la génesis de sus proyectos.

De todo lo anterior se deduce que el "pathos" de la creación artística es siempre social, aun cuando corrientemente los propios artistas no tengan conciencia de esto. Por vía de consecuencia puede decirse que en la infraestructura social de la creación artística es donde hay que buscar la explicación de las particularidades del fondo y de la forma de ciertas obras, así como la historia del desarrollo de todas las artes en todo el mundo.

Sociología de una obra literaria

Si entre todas las artes es la literatura quien suministra la mejor materia para un estudio sociológico, entre todos los géneros literarios son las grandes obras épicas y en particular las novelas y los relatos novelísticos los que mejor se prestan para un estudio de este tipo. Trátase de obras que, como presentan grandes frescos del mundo objetivo de las relaciones sociales de un país dado en determinada época, y como al mismo tiempo expresan el clima subjetivo de la experiencia vivida por los hombres de ese país y esa época, pintan el ser social cabal de sus personajes, así como los acontecimientos, los hechos y el medio en que aquél se pone de manifiesto.

Pero son frescos que inducen fácilmente en error al público, por lo mismo que suelen cautivarlo. El lector, si es ingenuo, está generalmente dispuesto a creer que todos los detalles de la vida de los personajes –sus actos, sus actitudes, todo

lo que éstos experimentan y todo lo que dicen, más todo lo que se relaciona con su aspecto exterior y con su medio— constituyen el objeto final, la sustancia de la obra. Le parece que esto y solamente esto es lo que el autor "ha querido decir". Ve los personajes como si fueran hombres de carne y hueso, como si fueran responsables de sus actos, y los juzga, y juzga sus acciones y actitudes con arreglo a sus propias opiniones y simpatías o antipatías sociales.

Pero el lector ingenuo se engaña. Para el autor de una obra épica, ninguno de esos detalles posee un valor profundo por sí mismo. El autor los imagina, en primer lugar, para reproducir de una manera lo más fiel y completa posible ciertos rasgos generales y fundamentales de la vida social, cierto ser social, y, en segundo lugar, para expresar a través de todos esos detalles su propia interpretación ideológica y afectiva del ser social. En esta interpretación de la naturaleza social de los personajes —naturaleza que resulta de la "visión" ideológica del mundo propio del autor— reside la sustancia de la obra. Con respecto a la individualidad de los personajes, a todo lo que el lector ve y oye de ellos, a todo lo que está directamente representado, trátase de un acabado sistema de elementos de representación concreta, cuyo papel consiste en expresar la sustancia ideológica de la obra. Es el aspecto fundamental de su forma artística, que los procedimientos y la argumentación del relato y la composición de la obra desarrollan y refuerzan y que aparece en toda su estructura verbal. Pero la composición y la estructura verbal de una obra, sin dejar de encarnar lo específico que tiene su representación concreta, poseen una significación por sí solas. También expresan, a su manera, la sustancia ideológica de la obra, la interpretación ideológica de la naturaleza social de los seres representados.

La unidad de los tres aspectos de la forma en su expresividad ideológica y afectiva constituye el estilo de la obra, que queda determinado por las particularidades de la "visión" ideológica del mundo propio del autor, así como por las ideas generales de éste sobre la vida. El historiador de la literatura y el crítico deben, pues, someter todos los detalles imaginados, que hacen el estilo de la obra, y sobre todo los detalles de su representación concreta a un estudio funcional, investigando cómo se vinculan a las particularidades de la sustancia de la

obra, y no considerarlos desde un punto de vista ingenuo y realista. El lector, por su parte, debe tratar de captar de manera directa, dentro de una percepción y un sentimiento estéticos, el aspecto expresivo y afectivo de toda representación de la vida que le da una obra épica.

Dostoievsky eligió para héroe principal de *Crimen y castigo* a un representante de la juventud democrática de la década de 1860, el estudiante Raskolnikov, oprimido por la atmósfera agobiante de un San Petersburgo burocrático y burgués y que expresaba la protesta de su fuero interno en una concepción histórico-jurídica abstracta, en la que su pensamiento racionalista e individualista se afirma. El autor quiso así que su novela fuese en su estilo la negación ideológica y moral del racionalismo profesado por el movimiento democrático de su tiempo, así como de todas las tendencias a la economía y el utilitarismo de la nueva sociedad burguesa que se formaba por entonces en Rusia.

Para dar a su negación el máximo de realidad y penetración, Dostoievsky imaginó un Raskolnikov surgido de una familia muy pobre, al borde de la miseria, ávido de adquirir los medios para salvar a su hermana, así fuese al precio de un crimen, y para ello —y también para verificar su teoría sobre el derecho de las personalidades excepcionales de derramar sangre— cometió el más grave de los actos criminales: asesinó a un ser humano. Tal es el punto culminante del conflicto que se halla en el centro de la novela y en torno del cual, encerrando los acontecimientos dentro de estrechos límites espacio-temporales, el autor desarrolló toda una serie de episodios cuya intensidad y cuyo efecto son sobrecogedores y en los que la psicología alcanza una gran profundidad. La función esencial de tales episodios consiste en exponer ante el lector los sufrimientos de un hombre que justifica en teoría el derecho de hacer correr sangre, después de un crimen cometido esencialmente por dinero, y en mostrar cómo ese hombre, en los tormentos de su soledad moral, llega por sí solo a negar a un mismo tiempo su propia teoría y su delito y luego a redimirse.

Todo el asunto de la novela es utilizado por el autor como un medio particularmente eficaz de expresar, aumentadas, ideas de crítica moralista de los caminos hacia los que tiende la

sociedad de su tiempo. Es dable deslindar las leyes de la estructura interna de la novela –leyes que rigen su estilo– si se analiza la concepción literaria general tal como se desprende de la "visión" ideológica que del mundo tiene Dostoievsky, una visión impregnada de la teoría filosófica del *pocvennicestvo* (regreso a los principios populares arraigados en la tierra: *pocva: ruso*) concebida por el escritor para apuntalar sus ideales de democracia patriarcal. También éstos iban por lo demás a ser históricamente determinados por el particular desarrollo de las relaciones sociales en la Rusia de mediados del siglo pasado. Luego, para aclarar todo lo anterior, es necesario recurrir a una sociología histórica concreta como base del estudio de la obra de diferentes escritores en tal o cual parte o en su totalidad.

El análisis sociológico de las grandes obras épicas es, por lo tanto, una tarea muy compleja y difícil. En sí, el análisis de las obras líricas, que son la expresión artística de las emociones e impresiones del poeta, es igualmente complejo y difícil. Uno de los procedimientos de análisis puede consistir en agrupar las obras poéticas por temas, por problemas y por géneros, dentro de los límites de los diferentes períodos de la vida creadora del poeta.

La sociología de la creación literaria no puede constituir, pese a todo, una ciencia particular. No puede ser más que la metodología de una ciencia determinada y especial: la historia de las literaturas nacionales y de la literatura mundial, que engloba a todas.

La sociología de la historia literaria

El estudio sociológico de la historia literaria se basa en diversos principios, pero éstos se han caracterizado casi siempre, ya por una abstracción filosófico-idealista, ya por un eclecticismo positivista. La sociología monista, histórica y concreta, no tiene, en su condición de metodología de la historia literaria, los mismos defectos. Pero en cambio tiene los suyos propios: los supera a medida que se desarrolla.

En el curso de la primera etapa de su desarrollo (1900-

1930), sobre todo entre los historiadores rusos de la literatura, la interpretación de la génesis social de las obras literarias se basaba, de preferencia, en una teoría abstracta del espíritu de clase. En su entusiasmo por esta teoría, los historiadores de la literatura y los críticos explicaban las particularidades de la obra de los diversos escritores por su psicología de clase, la que a su vez quedaba determinada de modo especial por los mecanismos económicos actuantes en el medio social al que se hallaban vinculados los escritores por nacimiento y educación. De esta manera obtenían un esquema estático en el que la obra aparecía aislada de las tendencias generales del devenir nacional, así como del clima de lucha política e ideológica propio de tal o cual época.

Esta teoría fue, con posterioridad a 1930, rechazada, pero para hacer lugar a teorías que pecaban por un exceso en sentido opuesto: quiso explicárselo todo, ya no por el espíritu de clase, sino por el espíritu nacional, por la importancia de las obras de los grandes escritores para la emancipación y educación de las masas trabajadoras. Sin embargo, muchos grandes escritores no tenían opiniones ni ideales democráticos; entonces se explicaba que sus obras presentaban un carácter educativo y útil para el pueblo gracias a la profundidad de sus generalizaciones realistas, obtenidas "pese a" las intenciones de esos escritores. El realismo se convirtió en el concepto clave de las investigaciones de historia literaria, ampliando cada vez más su alcance e hinchando cada vez más su contenido. En tanto que la teoría abstracta de las clases había descompuesto el mecanismo literario en "células" estáticas, la teoría abstracta del espíritu nacional, por su parte, hizo de aquél la "corriente única" de una literatura con significación progresista, una corriente en la que las particularidades de la obra de los diferentes escritores se desprendía de su individualidad.

En rigor, la influencia de las clases sobre la génesis de la literatura y la significación que ésta presenta para el pueblo son dos aspectos de su desarrollo nacional e histórico, estrechamente relacionados. No hay clases fuera de la vida nacional, como tampoco hay intereses e ideales clasistas fuera de las perspectivas del devenir histórico de la sociedad nacional.

Ese devenir se manifiesta por estadios. El paso del estadio anterior al siguiente está siempre condicionado por las pro-

fundas mutaciones que se producen en el seno mismo de la sociedad nacional. Y en cada estadio del desarrollo histórico nacional la vida intelectual es la resultante de fuerzas ideológicas determinadas, de fuerzas que representan un movimiento social y una corriente de pensamiento determinados. En el plano ideológico, esta corriente está lejos de tener a conciencia y por principio un contenido democrático. En los primeros estadios del desarrollo de una sociedad dividida en clases existe, por lo general, una corriente que expresa hasta cierto punto los intereses sociales de una parte de la clase dirigente y que crea, en la medida de sus fuerzas, su propia literatura. Si son históricamente justas en su tendencia ideológica y si tienen un grado suficiente de perfección estética (en cuyo caso el realismo no es de rigor), las obras de esa literatura pueden tener, con todas las limitaciones derivadas de su origen clasista, una significación progresista para el conjunto de la nación. Pueden responder a los intereses de todas las fuerzas progresistas de la sociedad nacional y pueden, de modo particular, contribuir a educar y emancipar las masas trabajadoras.

En ese estadio, que es uno de los primeros de la vida de una sociedad dividida en clases, las capas democráticas no alcanzan todavía, por lo general, un alto grado de desarrollo ideológico y todavía no se elevan en su literatura hasta los problemas más importantes de la vida nacional. Sólo mucho más tarde, cuando las clases privilegiadas van progresivamente perdiendo su papel dirigente en la vida intelectual de la sociedad, el espíritu democrático florece poco a poco, se consolida adentro y afuera y descubre que puede desempeñar un papel decisivo como fuerza ideológica al servicio del desarrollo nacional. Entonces su literatura se alza hasta los problemas esenciales de la época y puede, si encuentra las fuerzas creadoras que necesita, revestir un sentido progresista para toda la nación.

Los representantes de las corrientes ideológicas que animan la vida intelectual del país en una determinada época de su historia no son, por lo demás, los únicos en tomar parte activa en la creación de la literatura nacional de esa época. Escritores surgidos de las clases venidas a menos y de sus grupos conservadores, o bien de las clases intermedias de la sociedad, también participan activamente y a veces representan un gran papel, incluso un papel decisivo. Sufriendo en

el plano ideológico la degradación de su clase, a menudo buscan una salida en la creación de ideales sociales, éticos y a veces ético-religiosos de gran alcance, pero extremadamente abstractos, vueltos en general hacia el pasado. A partir de allí, esos escritores, si tienen mucho talento, pueden descubrir y condenar con una penetración y una fuerza especiales ciertos antagonismos y contradicciones que interesan a toda la nación por sus tendencias ideológicas objetivas. Tal fue el caso de Dostoievsky, y tales fueron, también, los casos de Gogol y Tolstoy en Rusia, de Balzac en Francia y de Walter Scott y Dickens en Inglaterra.

Se deduce, pues, que en cada estadio del desarrollo nacional la literatura presenta rasgos ideológicos originales, que la historia no repite y que poseen sus propias leyes y formas artísticas correspondientes a ese contenido ideológico. Las grandes obras maestras siguen siendo por siempre la encarnación artística y estética de lo que fue la originalidad de la vida intelectual nacional de su época. Pertenecen de manera definitiva al "patrimonio" de todos los estadios siguientes del desarrollo nacional y a veces del desarrollo mundial, al patrimonio de la humanidad íntegra.

El "patrimonio" literario

Sin embargo, la literatura puede ser sólo un patrimonio potencial. Para que éste se realice hace falta un heredero, y el heredero debe ser digno de los bienes que se le legan.

El heredero de las obras literarias del pasado no puede ser más que la sociedad nacional en los estadios posteriores de su desarrollo. ¿Pero qué condición deberá satisfacer ésta para merecer la sucesión, esto es, para valorar la sucesión en lugar de conservarla pasivamente? Es una condición imperativa: es necesario que sea ideológicamente dirigida por un movimiento social, por una corriente intelectual cuyos participantes estén animados por una ideología nacional progresista y conozcan y comprendan la historia, y sean dueños de un sentido histórico agudo y real, y tengan conciencia de las raíces que su sociedad hunde en las profundidades históricas del pueblo y

conciencia de la responsabilidad que les incumbe para con el presente y el futuro de éste.

Dentro del marco de ese movimiento social, e inspirada por sus ideales cívicos, la sociedad llegada a un nuevo estadio de su desarrollo puede convertirse en la digna heredera de todas las obras literarias y artísticas creadas en el pasado y recreadas en el presente, puede ser la auténtica depositaria de toda la cultura nacional. No sólo podrá conservar los manuscritos, reeditar las obras maestras, dedicarles comentarios más profundos y exactos y celebrar aniversarios y organizar discusiones especiales, sino también conservar el culto de las obras artísticas del pasado y volver a pensar éstas a la luz de los problemas de su tiempo. Podrá integrarlas en su conciencia cotidiana y sentir, gracias a ellas, que unos vínculos indestructibles la atan al conjunto del destino histórico de su pueblo. La nación que proceda de esta manera aparecerá como una gran nación de su tiempo y desempeñará un papel importante en el desarrollo intelectual de la humanidad.

Ocurre, no obstante, que algunas corrientes de ideas, corrientes que se desarrollan al margen de toda conciencia histórica nacional y que repudian la herencia artística, ocupan un notable lugar en la sociedad. Un ejemplo de esto encontramos en las declaraciones de los teóricos franceses de la "nueva novela". Al afirmar que en nuestra época no es posible escribir una novela como las que escribía Balzac y que, por consiguiente, Balzac ha sido superado, mezclan dos asuntos completamente diferentes: la posibilidad de proseguir la tradición creadora de Balzac en una nueva etapa del desarrollo de la sociedad (ni qué decir que esta posibilidad queda excluida: ¡la historia es irreversible!) y la apreciación de la obra de este escritor como hecho importante, único, de su época. Balzac es tanto más grande cuanto que no puede tener continuador alguno.

Sin embargo, las nacionalidades y sus culturas no están aisladas unas de otras. Se hallan en contacto, y con el curso de su historia los contactos se hacen cada vez más estrechos. Siempre ha habido y hay aún en el desarrollo histórico de los pueblos tendencias que de una u otra manera han sido o son hostiles a los contactos culturales y que los obstaculizan, dando de tal modo origen a la patriotería, al orgullo nacional

y al exclusivismo. Pero siempre ha habido y hay aún otras tendencias, las opuestas, que contribuyen al acercamiento intelectual de los pueblos y que favorecen la asimilación y apreciación por un pueblo dado de los valores intelectuales, sobre todo los artísticos, creados por otros pueblos.

El carácter progresista de la cultura de un pueblo y su importancia para la historia universal de su tiempo se evalúan no sólo por la medida en que, conducido por su vanguardia ideológica, desarrolla y cultiva su propio patrimonio artístico, especialmente su patrimonio literario, sino también por la manera en que asimila y aprecia las obras maestras artísticas que han producido otros pueblos y que encarnan la historia de éstos. Un pueblo como éste marcha, juntamente con los demás pueblos que observan análoga actitud, a la cabeza del progreso cultural de la humanidad.

Tales son los principios fundamentales de una sociología histórica concreta aplicada a la literatura, principios que pueden aplicarse, por lo demás, a todas las artes. Siendo como son tantos los historiadores y teóricos de la literatura de diferentes países que se inspiran en los principios mencionados y que conjugan sus esfuerzos, podrían ir trazando el majestuoso cuadro del desarrollo histórico concreto de la literatura mundial, que es uno de los aspectos más importantes de la cultura humana.

Pese a todo, la sociología histórica concreta también sigue siendo un aspecto esencial de la cultura nacional y ejerce su influencia sobre los demás aspectos de ésta. Su aparición y su desarrollo constituyen la etapa más reciente —etapa particularmente fecunda— del pensamiento de los pueblos de vanguardia en el campo de las ciencias sociales. Su grado de difusión en la sociedad de un país es un índice muy seguro del carácter progresista de ésta en el curso de la etapa contemporánea del desarrollo de la humanidad.

Los éxitos de la sociología histórica concreta pueden contribuir en gran medida a la afirmación de nuevos principios culturales, de los que la humanidad tiene tanta necesidad particularmente en una época en que el pensamiento se vuelve cada vez más mecanizado bajo la influencia del rápido progreso de la técnica y de las ciencias exactas vinculadas a ella.

II

Estudios

Umberto Eco

Retórica e ideología en “Los misterios de París”, de Eugène Sue

Expresiones como "el estudio sociológico de la literatura" o "la sociología de la literatura" sirven (y han servido) a menudo para designar investigaciones realizadas en sentidos opuestos. Es posible ver en la obra literaria un simple documento relativo a un período histórico. Es posible concebir el elemento social como elemento explicativo de la solución estética. Y es posible, por último, pensar en una dialéctica entre dos puntos de vista (la obra como hecho estético y la sociedad como contexto explicativo) en la que el elemento social determina las opciones estéticas, pero en la que, por lo demás, el estudio de la obra y de sus características estructurales permite comprender mejor la situación de una sociedad.[1]

¿De qué utilidad pueden ser, dentro del marco de este tercer método, los estudios semiológicos que recaen sobre las macroestructuras de comunicación que representan los elementos de la intriga? Si la descripción de la obra como sistema de signos diera la posibilidad de sacar a la luz las estructuras significantes de ésta de una manera absolutamente neutra y objetiva (sin tomar en cuenta el complejo conjunto de los significados, que la historia atribuye permanentemente a la obra-mensaje), el contexto social mismo y la ideología que se expresa en toda la obra, considerada como un signo global, permanecerían excluidos del estudio semiológico, al menos de un modo provisional. Pero este rigor limitativo de la averiguación es sólo aparente. En realidad, no podemos identificar un significante y designarlo (indicarlo, ponerlo en evidencia) si no es atribuyéndole, al menos de manera implícita, una significación. Aislar algunas estructuras significantes en una obra es reconocerlas como las estructuras más pertinentes con respecto a las ideas que nos proponemos exponer acerca de esa obra, y es ubicarse desde un primer momento dentro de una perspectiva interpretativa. Se encara descriptivamente una obra según una hipótesis de totalidad (la totalidad de los significados a los que la obra presumiblemente remite) que el análisis estructural debe verificar. Por más objetiva que pretenda ser la descripción (esclarecimiento de las estructuras presentes en la obra), las estructuras evidenciadas son aquellas que se nos presentan como pertinentes sólo si consideramos la obra dentro de determinada perspectiva. En este sentido, todo análisis estructural de los signos contenidos en la obra se convierte, inevitablemente, en la

verificación de hipótesis a un tiempo históricas y sociológicas, cosa que se produce aun contra la voluntad del observador y sin que éste repare en ello. Por consiguiente, es preferible tener conciencia de este fenómeno a fin de reducir lo más que se pueda el margen de subjetividad y a fin de sacar el mejor partido posible de la subjetividad inevitable. El análisis estructural de la obra sigue, pues, un movimiento "circular",[2] que caracteriza, al parecer, a toda investigación relativa a los actos de comunicación. El aspecto científico de un método como éste consiste, no en dejar a un lado el condicionamiento de la investigación, sino en admitirlo y en fundarlo de manera crítica, para hacer de él una fuente de comprensión.

Una vez admitidos estos principios, la descripción semiológica de las estructuras de la obra aparece como uno de los métodos más fecundos para volver a situar ésta en su contexto histórico-sociológico. Dicho de otro modo, es por demás deseable que todo estudio sociológico serio se someta a la verificación semiológica. El método "circular" permite ir del contexto social (externo) al contexto estructural (interno) de la obra analizada y consiste en elaborar la descripción de los dos contextos (o de otros contextos introducidos en el juego interpretativo) de acuerdo con criterios homogéneos y en sacar a luz, por consiguiente, homologías de estructuras entre el contexto estructural de la obra, el contexto histórico-social y, eventualmente, otros contextos sobre los que recaiga el estudio. De esta manera se advertirá que el modo en que la obra "refleja" el contexto social —para retomar la clásica imagen del espejo— puede definirse en términos estructurales mediante la elaboración de sistemas (o series) complementarios, que, por lo mismo que se los ha podido describir por medio de instrumentos homogéneos, aparecen como estructuralmente homólogos. Si se aplica un método "circular" como éste, el contexto social ya no se hace presente como más determinante que las estructuras estéticas con respecto a la cultura (a las relaciones sociales) promovida; y aun cuando la exposición deba recurrir a veces a hipótesis causales o a una terminología causal, el objeto del estudio deberá consistir en evidenciar homologías y no relaciones de causalidad. Esto no quiere decir que no haya que introducir relaciones de causalidad en un estudio histórico más riguroso, sino que en ese estadio de la investi-

gación sería prematuro e inoportuno querer demostrarlas. El estudio sólo saca a luz paralelismos. De qué modo se han producido éstos es asunto cuya explicación pertenece a otro tipo de exposición.

El fin de una investigación inicial como la nuestra radicará en poner en evidencia las homologías entre dos sistemas: retórica e ideológica.[3]

Estas precisiones acerca del método pueden ser ilustradas con los resultados de una investigación relativa a las estructuras narrativas de *Los misterios de París*, de Eugène Sue. En las páginas que siguen expondremos las conclusiones de una lectura inicial de la obra, destinada a separar con nitidez las "series" o los "sistemas" que entran en consideración, a saber: *a)* la ideología del autor; *b)* las condiciones del mercado que han determinado o favorecido la aparición, la producción y la difusión del libro; *c)* las estructuras narrativas (estructura de la intriga, "figuras" o "pasajes" de retórica, tratamientos lingüísticos y soluciones estilísticas al nivel de la estructura de la frase o del período). Por lo demás, sería inexacto decir que la lectura efectuada desde el punto de vista semiológico, que apunta a sacar a luz las estructuras de la intriga o de otras figuras de estilo, ha podido hacer abstracción de todo lo que el lector ya sabía acerca de la posición ideológica del autor. Por más que esta lectura apuntase a una especie de *epojé* semiológica, sería imposible que el lector olvidara todo lo que ya sabía. Por lo tanto, se ha procurado verificar cada hipótesis a raíz de los significados que se le han presentado a la mente en el curso de la lectura, para lo cual se ha recurrido a las estructuras significantes y viceversa. Múltiples medios han favorecido al máximo esa *epojé*. Por ejemplo, el hecho de saber que en el relato[4] y en la novela popular en general existen estructuras recurrentes ha permitido identificar éstas en la obra estudiada, haciendo abstracción de la personalidad del autor y de las características del período histórico en que nació la obra. Pero precisamente el hecho de recurrir a las estructuras "recurrentes" o "constantes" (también éstas son consideradas como hipótesis y no como dogmas semiológicos) ha permitido a veces ver cómo en la obra en cuestión las estructuras constantes habían sufrido flexiones, modificaciones, y entonces la descripción semiológica ha hecho inevitable la pre-

gunta: "¿Por qué estas estructuras se modifican de esta manera y precisamente en esta obra?" A fin de responder a esta pregunta ha habido que trasladarse, justamente, al contexto sociohistórico y plantearse luego otra pregunta: "¿Qué fenómenos extraños a la obra presentan características estructurales homólogas que permitan distinguir, a través de la homologíaparalelismo, cierta relación (no necesariamente una relación determinista en sentido único, sino más bien una relación dialéctica) entre los diversos tipos de fenómenos?".

El siguiente análisis dimana de tales preguntas y de tales métodos de lectura y apunta a esclarecer las relaciones entre una obra (las estructuras de la intriga y las figuras de estilo), la ideología de su autor y las condiciones del mercado en el que la obra se introdujo y al que estaba destinada.

Nuestro estudio se articula, desde luego, de la manera que ya hemos indicado, precisamente porque estimamos que el análisis semiológico debe partir, no tanto de obras diferentes a fin de descubrir en ellas constantes universales de la comunicación, sino más bien de la hipótesis de varios posibles comportamientos constantes de comunicación a fin de definir las diferenciaciones sociohistóricas de esas constantes, bajo el impulso de fenómenos concomitantes que están en recíprocas relaciones con la actividad estructurante del autor (también ella fenómeno histórico no intemporal). Dicho de otra manera, los motivos por los que un análisis estructural nos parece importante y fecundo no son motivos metafísicos (búsqueda de la identidad del espíritu humano a través de sus diversos modos de expresión), sino históricos y sociológicos: se trata de una investigación sobre el modo en que modelos virtualmente idénticos se desvían histórica y socialmente, originando diversos modos de expresión. Es, por lo tanto, una investigación sobre las interacciones entre una retórica y una ideología (concebidas ambas como fenómenos "culturales" y, debido a ello, histórica y socialmente circunscritas).

Para comprender las posiciones ideológicas de Sue en el momento en que escribe *Los misterios de París* es indispensable referirse brevemente a su evolución intelectual, que ya ha sido objeto, por lo demás, de importantes y muy bien documentados estudios.[5] Sue mismo nos da al respecto un rápido resumen en un texto que escribió al final de sus días: "Comencé a escribir novelas marítimas porque había visto el mar. En aquellas primeras novelas hay una faceta política y filosófica (como en *La salamandra*, en *Atar-Gull* y en *La vigía de Koat-Ven*, entre otras) radicalmente opuesta a mis convicciones a partir de 1844 (*Los misterios de París*); sería tal vez curioso ver por qué sucesivas trasformaciones de mi inteligencia, de mis estudios, de mis ideas, de mis gustos, de mis relaciones [...] he llegado, después de haber creído firmemente en la idea religiosa y absolutista encarnada en las obras de Bonald, de Maistre y Lamennais (*De la indiferencia en materia de religión*) –mis maestros por aquel entonces–, he llegado, digo, gracias al mero conocimiento de lo justo, de lo verdadero, del bien, a creer directamente en la república democrática y social".[6]

Sue pasó del legitimismo político y del dandismo de su vida pública y privada a una profesión de fe socialista. ¿De qué índole era, no obstante, el socialismo de Sue? Un rápido vistazo a su biografía nos dice que sólo se trataba al principio de un entusiasmo fortuito, del hallazgo de un obrero culto y de gran madurez política cuya conciencia de clase, cuya rectitud, cuya sencillez de costumbres y cuyo entusiasmo revolucionario llevaron a Sue a profesiones de fe puramente sentimentales. Todo induce a creer que en un primer momento el socialismo no representó para Sue más que una nueva y excitante manera de manifestar la excentricidad de su dandismo. Y cuando comienza a escribir *Los misterios*, su relato se impregna por completo de un gusto "satánico" por las situaciones mórbidas, por lo horrible y lo grotesco. Sue se complace en describir las sórdidas tabernas de la ciudad vieja y en reproducir el argot de los ladrones de los bajos fondos, pero una y otra vez se disculpa ante sus lectores por los horrores y las miserias de que habla, lo cual prueba que aún tiene conciencia de estar dirigiéndose a un público aristocrático y burgués ávido de emo-

ciones pero extraño a los protagonistas de la novela. Sin embargo, a medida que la novela progresa y que los episodios se suceden en *Le journal des débats,* Sue goza de un rotundo éxito entre el público. Las personas que describe se convierten en lectores suyos. Se encuentra súbitamente promovido a la categoría de bardo del proletariado, de ese mismo proletariado que se reconoce en los acontecimientos que narra Sue. Y a medida que aumenta la aprobación popular, Sue se siente conquistado por los sentimientos que ha descrito. Como afirma Bory: "La novela popular (en cuanto a su objeto), hecha popular (en cuanto a su éxito), no tardará en hacerse popular en cuanto a sus ideas y a su forma".[7]

En su tercera parte la obra entra a proponer reformas sociales (la hacienda de Bouqueval); en la quinta, la acción disminuye para dar lugar a interminables discursos moralizadores y a una serie de proposiciones "revolucionarias" (que, como veremos, sólo son, en realidad, reformistas). A medida que el libro se acerca a su término, los discursos moralizadores se multiplican y tocan los límites de lo soportable.

A favor de la acción y de las consideraciones edificantes, la nueva posición ideológica de Sue se abre paso: *Los misterios* revelan al lector condiciones sociales inicuas, que producen, debido a la miseria, el crimen. Si se atenúa la miseria, si se reeduca al prisionero, si se arranca de las manos del rico seductor a la joven virtuosa y de la cárcel por deudas al obrero honrado, dando a todos una posibilidad de redención basada en una fraternal ayuda cristiana, la sociedad podrá mejorar. El "mal" no es más que una enfermedad social. El libro, que había comenzado como epopeya del hampa, concluye como epopeya del trabajador desventurado y como manual de la redención.

Es del todo evidente que esta perspectiva no parece en modo alguno "revolucionaria" en el sentido que se atribuye al término después de la experiencia del marxismo. Y, sin embargo, semejantes tomas de posición no dejaron de suscitar en París la escandalizada reacción de la prensa conservadora. Otros críticos, más perspicaces, advirtieron, no obstante, los límites burgueses del pretendido socialismo de Sue.

En una de sus *Marginalia,* escrita inmediatamente después de la traducción de *Los misterios* al inglés, Edgar Allan Poe anotaba: "Los motivos filosóficos atribuidos a Sue son absur-

dos en sumo grado. Su primera y en realidad única finalidad estriba en hacer un libro apasionante y, por consiguiente, vendible. La intención (implícita y directa) de mejorar la sociedad, etc., no es sino una estratagema muy corriente entre los autores que esperan de este modo dar a sus escritos un aire de dignidad o de utilidad social a fin de ocultar mejor su carácter licencioso".[8] La crítica de Poe no puede calificarse, realmente, "de izquierda": el poeta yanqui se limita a sacar a luz cierta duplicidad y a atribuir al autor intenciones inconfesables (o disimuladas bajo la estructura ideológica). La crítica que Belinskij dirigirá ese mismo año a Eugène Sue será mucho más penetrante y precisa desde el punto de vista ideológico. Después de haber proporcionado un rápido resumen de la condición de las clases populares en la civilización occidental, Belinskij abre las hostilidades: "Eugène Sue tuvo la suerte de haber sido el primero en contar con la remuneradora idea de especular con el pueblo, literalmente hablando [...] Honorable burgués, en el sentido cabal del término, y filisteo esencialmente pequeñoburgués, de haber podido llegar a diputado habría sido uno de los tantos diputados que actualmente encontramos a voluntad. Cuando pinta en su novela al pueblo francés, lo considera como el verdadero burgués que es, vale decir, de una manera simplista; ve en él una plebe famélica destinada al crimen por la ignorancia y la miseria. Ignora los verdaderos vicios y las verdaderas virtudes del pueblo; no sospecha siquiera que el pueblo pueda tener un porvenir de que carece el partido que hoy ocupa triunfalmente el poder, porque el pueblo tiene fe, entusiasmo y fuerza moral. Eugène Sue se compadece de las miserias del pueblo: ¿por qué negarle la noble facultad de sentir lástima? ¡Tanto más cuanto que hay en ello una fuente segura de ganancias! Eugène Sue se compadece, ¿pero cómo? ¡Ah, ese es otro problema! Desea que el pueblo deje de estar en la miseria, que deje de ser una plebe famélica impulsada al crimen a su pesar, para convertirse en una plebe saciada y decente que se comporte decentemente, mientras los burgueses y los actuales fabricantes de leyes seguirán siendo los amos de Francia, una casta de especuladores altamente cultos. Sue demuestra en su novela que la legislación francesa protege, sin quererlo, el libertinaje y el crimen, y preciso es confesar que lo hace con exactitud y persuasión. Pero

lo que Sue no sospecha es que el mal no reside en determinadas leyes, sino en todo el sistema de la legislación francesa, en toda la organización de la sociedad."[9]

La acusación es clara: Sue adopta la actitud típicamente reformista, que consiste en desear que algo cambie a fin de que todo permanezca igual. Políticamente es un socialdemócrata, y en el plano literario es un vendedor de emociones que especula con la miseria humana.

Releamos ahora las páginas de *La sagrada familia* de Marx y Engels: [10] volveremos a encontrar los mismos elementos polémicos. El objeto de este libro es hacer una sátira sistemática de los jóvenes hegelianos de la *Allgemeine Literaturzeitung* y en particular de Szeliga, quien presenta *Los misterios* como la epopeya del esfuerzo constante por salvar el foso que separa lo inmortal de lo perecedero; Szeliga y no Sue es, pues, quien se halla en el centro de la polémica. Pero Marx y Engels, para poder convencer a sus lectores, deben destruir la obra de Sue, y la presentan como una suerte de estafa ideológica en la que precisamente sólo Bruno Bauer y consortes pueden ver un mensaje salvador. El carácter reformista y pequeñoburgués del libro queda en evidencia sencillamente con la frase que pronuncia el infortunado Morel en el colmo de sus tribulaciones financieras: "¡Ah, si el rico lo supiese!" La moral del libro finca, pues, en el hecho de que los ricos pueden saberlo e intervenir para curar, merced a sus generosas acciones, las llagas de la sociedad. Marx y Engels van más lejos: no contentos con denunciar el carácter reformista de la obra de Sue (efectivamente, no se limitan a criticar desde el punto de vista económico la idea del banco de los pobres propuesta por el príncipe Rodolfo), subrayan el espíritu reaccionario de toda la moral del libro. La venganza justiciera de Rodolfo es un acto hipócrita. La descripción de la rehabilitación social del Asesino es hipócrita. Toda la nueva teoría penal de Sue, ilustrada con el castigo del Maestro de Escuela, está viciada de hipocresía religiosa. E hipócrita es también la redención de Flor de María, típico ejemplo de alienación religiosa en el sentido feuerbachiano de la palabra. Sue es estigmatizado, no como socialdemócrata ingenuo, sino como reaccionario, legitimista y discípulo de Joseph de Maistre, al menos en su juventud, cuando hacía el elogio del colonialismo esclavista.

Si quisiéramos estudiar la personalidad de Eugène Sue a todo lo largo de su vida, tendríamos que corregir el juicio negativo que contra él formularon Marx y Engels. Ya en 1845, en *El judío errante*, el humanitarismo conciliador y lánguido del ex dandy cede su lugar a una visión más lúcida y rigurosa de la lucha entre el mundo obrero y el poder oficial; no obstante, la disensión aún reviste la forma de una lucha entre personajes simbólicos (el jesuita intrigante y malvado y el virtuoso y heroico sacerdote) y se articula con arreglo a una utopía fourierista. En cambio, en la obra siguiente, *Los misterios del pueblo* –libro extenso, poco oportuno pero revelador–, Sue muestra que ha descubierto la lucha de clases. Escribe su libro en momentos en que se compromete a fondo en la lucha política como candidato del partido republicano socialista, se opone al golpe de Estado de Luis Napoleón y pasa los últimos años de su vida desterrado en Annecy, ya reconocido cantor de la revolución proletaria.[11]

El juicio de Marx y Engels se limitaba, con todo, a *Los misterios*, y nuestra lectura, haciendo abstracción de los textos anteriores y posteriores, debe igualmente tratar de sacar a luz las estructuras de la intriga y las soluciones de estilo que puedan revelar ser homólogas a las estructuras ideológicas identificadas.

La estructura de la consolación

El autor de una novela popular nunca se plantea problemas de creación en términos puramente estructurales ("¿Cómo hacer una obra narrativa?"), sino en términos de psicología social ("¿Qué problemas hay que resolver para construir una obra narrativa destinada a un público vasto y que apunte a despertar el interés de las masas populares y la curiosidad de las clases acomodadas?").

Una posible respuesta podría ser ésta: tomar una realidad cotidiana existente en la que se encuentren los elementos de una tensión no resuelta (París y sus miserias) y añadir un elemento resolutorio en lucha con la realidad inicial, que se oponga a ésta como solución inmediata y consoladora de las con-

tradicciones de que se ha partido. Si la realidad inicial es efectiva y no contiene en sí misma las condiciones que permitan resolver las oposiciones, el elemento resolutorio deberá ser fantástico. Como tal, será inmediatamente pensable, dado desde la partida como si ya estuviera en acción, y podrá actuar desde un primer momento sin pasar por las mediaciones limitativas de los acontecimientos concretos. Rodolfo de Gerolstein será este elemento. Rodolfo posee todas las cualidades fabulosas del rol: es un príncipe (y príncipe soberano, aunque Marx y Engels se mofen de la pequeña alteza alemana a la que Sue trata como a un rey; pero, según todos sabemos, nadie es profeta en su tierra) y ha organizado su reino de acuerdo con las reglas dictadas por la prudencia y la bondad.[12] Es muy rico. Está consumido por un remordimiento incurable y por una tristeza mortal (su desdichado amor por la aventurera Sarah Mac Gregor, la presunta muerte de la niña nacida de este amor y el hecho de haber vuelto su arma contra su padre).

Aunque compasivo, Rodolfo posee las características del héroe romántico, que Sue mismo había presentado en sus libros anteriores con un aspecto favorable. Partidario de la venganza, no retrocede ante las soluciones violentas; se complace, aun cuando sea por deseo de justicia, en horribles crueldades (dejará ciego al Maestro de Escuela, hará morir de frenesí erótico a Jacobo Ferrand). Rodolfo, propuesto como solución inmediata para los males de la sociedad, no puede observar las sofocantes leyes de ésta, por lo cual inventará sus propias leyes. Juez y justiciero, benefactor y reformador fuera de la ley, es un superhombre, acaso el primero en la historia del folletín y heredero directo del héroe satánico del romanticismo; prototipo de Montecristo, contemporáneo de Vautrin (personaje nacido antes, pero que alcanzará toda su talla por la misma época), es de alguna manera el precursor del modelo nietzscheano.

Antonio Gramsci ya había señalado con mucha penetración e ironía que el superhombre nació en el folletín para llegar en seguida al plano de la filosofía.[13]

Otros arquetipos vienen luego a incorporarse junto al superhombre, y Rodolfo es, como señala Bory, un Dios Padre (sus protegidos no se cansan de repetirlo) que se disfraza de trabajador, se hace hombre y entra en el mundo. Dios se hace obrero. Marx y Engels no habían examinado a fondo el problema

del superhombre en acción, de modo que le reprocharon a Rodolfo, concebido como modelo humano, el hecho de no guiarse íntegramente por motivos desinteresados y generosos, sino por el placer de la venganza y de la trasgresión. Exacto. Rodolfo es un dios cruel y vengativo, un Cristo con alma de Jehová.

A fin de resolver mediante la imaginación los dramas reales del París miserable de los bajos fondos, Rodolfo deberá: *a*) convertir al Asesino; *b*) castigar a la Lechuza y al Maestro de Escuela; *c*) salvar a Flor de María; *d*) consolar a la señora de Harville dando un sentido a su vida; *e*) arrancar a los Morel de la desesperación; *f*) hacer trizas el siniestro poder de Jacobo Ferrand y devolver a los débiles y a los indefensos lo que éste les ha robado; g) encontrar a su perdida hija, escapando de las trampas de Sarah Mac Gregor. En seguida vienen diversas tareas secundarias, pero vinculadas a las principales, tales como el castigo de malvados de segundo orden del tipo de Polidori, los Marcial y el joven Saint-Rémy; la redención de semimalvados, como la Loba y el buen Marcial; el salvamento de unos cuantos buenos, como el joven Germán, la señorita de Fermont, etcétera.

El elemento real (París y sus miserias) y el elemento fantástico (las soluciones de Rodolfo) deberán, uno tras otro, sorprender al lector, atraer su atención y exasperar su sensibilidad. Por consiguiente, la intriga deberá presentar la información como si fueran relámpagos, es decir, de una manera inesperada. Para que el lector pueda identificarse, ya con los personajes y las situaciones antes de la solución, ya con unos y otras después de ella, los elementos característicos deberán repetirse hasta que la identificación se haga posible. Y la intriga deberá, por tanto, contener amplias secuencias repetitivas, esto es, detenerse con largueza en lo inesperado hasta que lo haga familiar.

La necesidad de informar exige golpes teatrales, y la necesidad de repetir exige que éstos se reproduzcan con intervalos regulares. En este sentido, *Los misterios* no se emparientan con las obras narrativas de curva constante (en las que los diversos elementos de la intriga se acumulan hasta crear una tensión máxima que el desenlace hará estallar), sino con las

obras de las que diremos que tienen una estructura sinusoidal (tensión, aflojamiento, nueva tensión, nuevo aflojamiento, etcétera).

Efectivamente, *Los misterios* abundan en pequeños dramas bosquejados, parcialmente resueltos y abandonados para seguir los meandros de la línea principal del relato, como si la historia fuese un gran árbol cuyo tronco fuera la búsqueda por Rodolfo de su hija perdida, y las diversas ramas fueran la historia del Asesino, la de Saint-Rémy, las relaciones entre Clemencia de Harville y su marido y entre Clemencia, su anciano padre y su suegra, y el episodio de Germán y Rigolette, y las vicisitudes de los Morel. Ahora hay que preguntarse si esa estructura sinusoidal responde a un plan narrativo deliberado o si depende de circunstancias exteriores. A juzgar por las profesiones de fe del joven Sue, parece que es una estructura intencional. Ya a propósito de sus aventuras marítimas (desde *Kernok* hasta *Atar-Gull* y *La salamandra*), Sue formula una teoría de la novela por episodios: "En lugar de seguir una severa unidad de interés distribuido en un número deliberado de personajes que, partiendo del comienzo del libro, deben, quieras que sí, quieras que no, llegar al fin para contribuir, cada cual por su lado, al desenlace... ", vale más, dice Sue, no constituir bloques en torno de "personajes que, como no sirven de obligado cortejo a la abstracción moral que vendría a ser el eje de la obra, pueden ser abandonados en el camino, de acuerdo con la oportunidad y la exigente lógica de los acontecimientos".[14]

De allí la libertad del novelista de desplazar la atención y la trama rectora de un personaje a otro. Bory califica de "centrífugo" a este tipo de novela (que multiplica el lugar, el tiempo y la acción) y ve en él un ejemplo característico del folletín, forzado por su aparición escalonada en el tiempo a renovar la atención del lector de una semana a otra, de uno a otro día. Pero no se trata tan sólo de una adaptación natural de la estructura novelística a las condiciones propias de un género (ya determinado por un tipo particular de publicación): las determinaciones del "mercado" van más lejos. Y como sigue observando Bory: "... el éxito prolonga". La germinación de episodios sucesivos se debe a la voluntad del público, que no quiere perder a sus personajes. Se establece una dialéctica entre

la demanda del mercado y la estructura de la intriga, hasta tal punto que el autor va incluso a contravenir ciertas exigencias fundamentales del relato, no obstante parecer sagradas para toda novela "de consumo".

Que la trama siga una curva constante o que siga una curva sinusoidal, las condiciones esenciales del relato, tal como las definió Aristóteles en su *Poética* (principio, tensión, punto culminante, desenlace y catarsis), permanecen intactas. La estructura sinusoidal resulta a lo sumo del entrecruzamiento de varias intrigas; pero este problema ya fue discutido por teóricos de los siglos XII y XIII, por teóricos que fueron los primeros maestros de la crítica estructural francesa.[15] La necesidad psicológica que siente el lector respecto de la dialéctica tensión-desenlace es tal, que hasta en el peor de los folletines se termina por producir falsas tensiones y falsos desenlaces. Por ejemplo, en *El herrero de la corte celestial* de Ponson du Terrail hay decenas de reconocimientos ficticios, en el sentido de que el autor mantiene anhelante a su lector para revelarle hechos acerca de los cuales ya ha sido informado en los capítulos precedentes y que sólo determinado personaje ignora. Pero en *Los misterios* ocurre algo más, algo absolutamente pasmoso. Rodolfo, que llora a su hija perdida, encuentra a la prostituta Flor de María y la arranca de las garras de la Lechuza. La vuelve al buen camino y le halla un refugio en la hacienda modelo de Bouqueval. Al llegar aquí, una sospecha germina en la mente del lector: ¿y si Flor de María fuese la hija de Rodolfo? Excelente tema para glosar durante páginas y páginas y al que Sue mismo debe de haber considerado como hilo conductor de su libro. Ahora bien, en el capítulo XV de la segunda parte, apenas llegado a la quinta parte del total del libro, Sue pone fin al suspenso y nos advierte: ahora dejemos a un lado este hilo de la intriga, que retomaremos más adelante, pues el lector ya habrá adivinado que Flor de María es la hija de Rodolfo. El despilfarro resulta tan evidente y el suicidio narrativo tan inexplicable, que el lector de hoy se queda alelado, pero en la época de la publicación en episodios debe de haber tenido otra reacción. Sue se había hallado bruscamente en la obligación de proseguir su historia. La máquina había sido montada para una curva narrativa más corta. La tensión no habría podido mantenerse hasta el fin. El público quería saber; entonces se le

arroja la revelación a guisa de alimento y se parte en busca de otros filones. La demanda del "mercado" ha quedado satisfecha, pero la intriga propiamente dicha es un fiasco. El tipo de distribución comercial que podía suministrar reglas justas a este género novelístico se descarría en un momento dado, y el autor, en su condición de artista, se da por vencido. *Los misterios de París* ya no es una novela, sino una cadena de montaje destinada a producir satisfacciones continuas y renovables. A partir de este momento, Sue deja de preocuparse por las normas de la buena narración e introduce, a medida que la historia progresa, cómodos artificios, que las grandes obras narrativas del siglo XIX ignoraron, felizmente, y que volvemos a encontrar, para curiosidad nuestra, en ciertas tiras de historietas, como la de Superman.[16]

Por ejemplo, lo que la intriga no logra decir por sí sola es objeto de una nota al pie de página. *Novena parte, capítulo IX*: la nota previene que la señora de Harville formula cierta pregunta porque, habiendo llegado el día anterior, no puede saber que Rodolfo ha reconocido a su hija en Flor de María. *Epílogo, capítulo I*: una nota informa al lector que Flor de María se llama de ahí en adelante Amelia, porque días atrás su padre le ha dado este nombre. *Novena parte, capítulo II*: "El lector no ha olvidado que la Lechuza creía y le había dicho a Sarah, un momento antes de golpearla, que... ". *Segunda parte, capítulo XVII*: una nota señala que los amores de juventud de Rodolfo y Sarah no eran conocidos en París. Y así sucesivamente. El autor recuerda lo que ya se ha dicho, por miedo a que el público lo haya olvidado, e inmediatamente establece lo que no se ha dicho aún, porque no se puede decir todo: el libro es un macrocosmo en el que evolucionan demasiados personajes, y Sue no alcanza a manejar todos los hilos. Se observa que todas las notas vienen después de la revelación de la identidad de Flor de María, que marca la caída de la intriga.

Sue a veces se comporta, pues, como un simple observador, como un observador que no tiene ingerencia en un mundo que se le escapa, y por otra parte se arroga los derechos divinos del novelista omnisciente que excita la curiosidad del lector. Allan Poe ya había observado que Sue carece del *ars celare artem* y que nunca deja de decir al lector: "Ahora, dentro de un instante, va usted a ver lo que va a ver. Va a experimentar

una impresión extraordinaria. Prepárese, pues voy a excitar sobremanera su imaginación y su piedad". Crítica feroz, pero exacta. Sue se comporta así precisamente porque uno de los principales objetivos de la novela "de consolación" es conmover, cosa que puede hacerse de dos maneras. El método más cómodo consiste justamente en decir: "Atención a lo que va a ocurrir". El otro supone el recurso del "Kitsch", es decir, de los efectos fáciles y del mal gusto.[17]

Los misterios de París es un libro visiblemente impregnado por completo de "Kitsch". ¿Qué es lo que de seguro conmueve, por habérselo ya experimentado? El lugar común literario ya empleado con éxito en otro contexto. El lugar común, debidamente recordado, no sólo actúa, sino que además ennoblece. Desencadena rápidamente el reflejo condicionado del estremecimiento estético. También a este respecto hay dos soluciones posibles. En primer término, se puede evocar una sensación que otros ya han experimentado y descrito. En el capítulo XIV de la séptima parte leemos: "Para completar el efecto de este cuadro recuerde el lector el aspecto misterioso, casi fantástico, de una habitación en la que la llama de la chimenea lucha contra las grandes sombras negras que tiemblan en el cielo raso y en los muros . . . ". El autor se dispone a promover de manera directa la sensación describiendo aquello que debe provocarla y solicita el concurso del lector refiriéndose a lo ya visto. En segundo término, se recurre a clisés. Todo el personaje de Cecily, su belleza y su perfidia de mulata, forma parte de un arsenal exótico-erótico de origen romántico. En una palabra, se trata de un cromo, pero construido por una tipología: "Todo el mundo ha oído hablar de esas muchachas de color que son, por así decir, mortales para los europeos, de esos vampiros hechiceros que, embriagando a su víctima con terribles seducciones, le chupan hasta la última gota de sangre y de oro y solamente le dejan, según la enérgica expresión del país, sus lágrimas para beber y su corazón para roer". Aquí el asunto se pone quizá peor, porque estamos en presencia no ya de un lugar común literario, sino de un clisé popular. Absolutamente genial a este respecto, Sue inventó hasta un "Kitsch" de los

pobres. No hace un cromo incorporando a la tela elementos del arte, sino que compone un mosaico con la ayuda de los cromos anteriores; es lo que hoy en día llamaríamos una operación "pop", con la condición de que al menos hubiera alguna ironía en la intención.

Con esta particularidad de estilo se emparienta hasta lo que a ciertos críticos, especialmente Bory, les parece un juego elemental y poderoso de arquetipos: el rostro de los malvados recuerda, de conformidad con las teorías de Lavater, animales cuyo nombre suelen llevar los personajes (la Lechuza, por ejemplo; la mezcla Harpagón-Tartufo en Jacobo Ferrand; la pareja formada por el Maestro de Escuela, ya ciego, y el infame monstruito de Tortillard, réplica horrenda de la pareja Edipo-Antígona; y hasta Flor de María, "virgen mancillada" de origen netamente romántico). No cabe duda de que Sue juega con los arquetipos como un inventor culto y genial, pero no para hacer de la novela un itinerario hacia el conocimiento a través del mito, a ejemplo de Mann, sino para emplear "modelos" de seguro funcionamiento. El "Kitsch" es, así, un instrumento de la imaginación y ofrece soluciones a la realidad, conforme al proyecto definido al comienzo.

El largo excesivo de las escenas es un último artificio para asegurar los efectos y explotarlos al máximo. El fin de Jacobo Ferrand, muerto de satiriasis, es descrito con la precisión de un manual clínico, con la exactitud de un registro en banda magnética. El novelista no da una síntesis imaginativa del hecho; lo "registra" íntegramente, lo hace durar tanto como dura en la realidad. Su personaje repite las frases tantas veces como en la realidad podría repetirlas un moribundo. Pero la repetición no crea un ritmo. Sue simplemente pone todo en el papel, sin quitar nada, hasta que el lector, así sea el de mente más lerda, se haya hundido hasta el cuello en la situación para asfixiarse en ella junto con el personaje.

Estructuras narrativas de este tipo no pueden dejar de traducir las opciones ideológicas que ya hemos atribuido al Sue de *Los misterios*. Así como las perspectivas de información deben perderse bruscamente en la ola de las repeticiones consoladoras y conciliadoras, así también los acontecimientos deben prestar-

se a soluciones que los dobleguen conforme a los deseos de los lectores, pero sin dislocarlos en su base. Inútil preguntar si en el caso de Sue la formulación ideológica precede a la invención narrativa, o si la invención narrativa, plegándose a las exigencias del mercado, le impone cierta formulación ideológica. En realidad, los diversos factores en juego actúan unos sobre otros en reiteradas ocasiones, y el único objeto de verificación nos lo proporciona el libro tal cual es. Por lo tanto, sería igualmente del todo incorrecto decir que la elección del género "folletín" conduce necesariamente a una ideología conservadora y suavemente reformista, o que una ideología conservadora y reformista debe forzosamente producir una novela en folletín. Tan sólo es dable decir que en el caso de Sue los diversos elementos de este mosaico se han reunido de esta manera.

Si examinamos la "educación" de Flor de María, nos encontramos frente a un problema que se plantea tanto en el plano ideológico como en el plano narrativo: *a*) hay una prostituta (modelo fijado por la sociedad burguesa conforme a ciertas normas); *b*) los acontecimientos han hecho de esa muchacha lo que es (ella es inocente), pero no por eso deja de ser una prostituta (está marcada); *c*) Rodolfo la convence de que puede enmendarse, y la prostituta se enmienda; *d*) Rodolfo descubre que se trata de su hija, una princesa de sangre real.

El lector se ve asaltado por golpes teatrales, que son como descargas de información. Desde el punto de vista narrativo, el procedimiento va bien; pero desde el punto de vista de los principios morales del lector, se ha llegado al límite. Un paso más sería intolerable. Flor de María no puede, pues, reinar y ser feliz. Todas las posibles identificaciones con la situación novelística en su conjunto se vendrían abajo. Luego, Flor de María morirá atormentada por el remordimiento. Exactamente lo que el lector tradicionalista debe aguardar de la justicia divina y del sentido del decoro. Las informaciones recibidas quedan ahogadas bajo la apaciguadora repetición de unos cuantos principios de moral y de civilidad pacientemente confirmados. Después de haber conmovido al lector, poniéndolo al corriente de lo que aún no conocía, se lo tranquiliza con la machacona reiteración de lo que ya sabe. El mecanismo de la novela exige que Flor de María termine como termina. La formación ideológica personal de Eugène Sue, hombre de su

tiempo, ha de llevarlo en seguida a articular los episodios con el recurso de la solución religiosa.

En este punto el análisis de Marx y Engels se hace presente en toda su perfección. Flor de María ha descubierto que es posible redimirse y, gracias a los recursos de su juventud, comienza a disfrutar de una dicha humana y concreta. Cuando Rodolfo le anuncia que vivirá en la hacienda de Bouqueval, casi enloquece de alegría. Poco a poco, sin embargo, y bajo la influencia de las piadosas insinuaciones de la señora Georges y del cura, la felicidad "humana" de la joven se trasforma en una inquietud "sobrenatural"; la idea de que su pecado no puede borrarse, que la misericordia de Dios no podrá dejar de socorrerla "no obstante" la enormidad de su falta, y la convicción de que en adelante le está vedada la redención total en esta tierra conducen poco a poco a la infortunada pecadora a un abismo de desesperación. "A partir de ese momento, María es sometida por la conciencia del pecado. Mientras que en las más desdichadas circunstancias había sabido forjarse una personalidad amable y humana y en la degradación exterior tenía conciencia tanto de su humanidad como de su verdadero ser, el deshonor de la sociedad de ese momento, que la había alcanzado exteriormente, signa ahora su ser más íntimo. La morosa tortura provocada por la deshonra se convierte en el deber de su vida, en la misión que Dios mismo le ha asignado." [18]

Otro tanto ocurre respecto de la conversión del Asesino. Que ha matado y que se halla, pese a ser fundamentalmente honesto, al margen de la sociedad. Rodolfo lo salva, pues le dice que tiene honor y corazón. Y le aprieta la mano. Golpe teatral. Pero de inmediato hay que achicar la diferencia y poner otra vez las cosas dentro de los límites que es dable aguardar. Dejemos a un lado la primera observación de Marx y Engels, según la cual Rodolfo convierte al Asesino en un agente provocador al utilizarlo para hacer caer en una trampa al Maestro de Escuela; desde el comienzo hemos aceptado como legítimas las maneras de actuar del superhombre. Es exacto que Rodolfo hace del Asesino un "perro", un esclavo, incapaz de ahí en adelante de vivir como no sea a la sombra de su nuevo amo, de su ídolo, por el cual da la vida. El Asesino es regenerado mediante la aceptación de una caridad pa-

ternalista y no por la adquisición de una nueva conciencia, independiente y dinámica.

La "educación" de la señora de Harville impone una elección más sutil. Rodolfo la empuja hacia la actividad social, pero es una elección que debe hacerse verosímil a los ojos del común de la gente. Por lo tanto, Clemencia se pondrá al servicio de los pobres, porque la caridad es un placer, una alegría sutil y noble. Uno puede divertirse haciendo el bien.[19] Los pobres deben convertirse en la diversión de los ricos.

También el castigo de Ferrand sobrevendrá conforme a las previsiones. Ferrand ha sido lujurioso; pues bien: muere de lujuria insaciada. Ha robado dinero a las viudas y a los huérfanos: deberá restituirlo en el testamento que le dicta Rodolfo y por el cual lega sus bienes al banco de los pobres, en vías de formación.

Aquí es donde se hacen claras las grandes líneas de la doctrina social de Rodolfo y, por lo tanto, de Sue. Su primer elemento es la hacienda modelo de Bouqueval, concretización del paternalismo victorioso. El lector no tiene más que dirigirse al capítulo VI de la tercera parte. La hacienda es un perfecto falansterio, aunque la ha creado un patrón con el objeto de ayudar a los desocupados. El banco de los pobres procede de una inspiración análoga, así como las teorías conexas relativas a la reforma de los montepíos: visto que la miseria existe y que el obrero puede estar sin trabajo, busquemos los medios de procurarle una ayuda en dinero durante los períodos de desocupación. Cuando trabaje lo devolverá. "Cuando trabaja –comentan los autores de *La sagrada familia*– siempre me da lo que recibe de mí cuando está parado."

Lo mismo ocurre con los proyectos atinentes a la prevención del crimen, a la reducción de los gastos de justicia para los indigentes y, por último, al proyecto de creación de una policía para los buenos, que, tal como la policía judicial vigila a los malos, los detiene y los juzga, vigilaría a los buenos, señalaría a la comunidad sus actos virtuosos y los convocaría a juicios públicos en los que su bondad sería reconocida y recompensada. En el fondo, ésta es la ideología de Sue: veamos qué se puede hacer por los humildes, sin cambiar las condiciones actuales de la sociedad, gracias a una cooperación fraternal entre las clases.

Es notorio que esta ideología tuvo garantes políticos al margen del folletín. El hecho de vincularse a la índole "consoladora" de la novela es un punto que merecería ser ahondado; pero ya hemos proporcionado las herramientas para este estudio. Se trata, una vez más, de consolar al lector mostrándole que la situación dramática puede ser resuelta, pero de manera que aquél no deje de identificarse con la situación de la novela en su conjunto. La sociedad en que Rodolfo practica una operación quirúrgica, al modo de un curandero poseedor de dones milagrosos, permanece intacta. Si cambiara, el lector dejaría de identificarse con ella, y la solución, fantástica en sí, le parecería inverosímil, o en todo caso le impediría experimentar un sentimiento de participación.[20] Sea como fuere, ninguna de las reformas consideradas prevé el otorgamiento de una nueva autonomía al pueblo, así se considere al pueblo ya como "clases trabajadoras", ya como "clases peligrosas". Ante la honestidad de Morel, Sue exclama: "¿No es acaso noble, consolador en fin, pensar que no es la fuerza, que no es el terror, sino el buen sentido moral lo único que contiene al temible océano del pueblo, cuyo desbordamiento podría tragarse a la sociedad íntegra, burlándose de sus leyes y de su poder como el mar enfurecido se burla de los diques y de las murallas?" Por consiguiente, la reforma es necesaria para fortificar y reanimar el providencial sentido moral de las masas trabajadoras. ¿De qué modo? Gracias a un acto inteligente y esclarecido de los "ricos", quienes se reconocen a sí mismos como los depositarios de una fortuna que ha de emplearse en pro del bien común, o, lo que viene a ser lo mismo, gracias al "saludable ejemplo de la asociación de los capitales y el trabajo [...] Pero de una asociación honrada, inteligente, equitativa, que asegure el bienestar del artesano sin perjudicar la fortuna del rico [...] y que, al establecer vínculos de afecto entre las dos clases, salvaguarde para siempre la tranquilidad del Estado".

La tranquilidad que en la novela de gran difusión adquiere la forma de la consolación, gracias a la reiteración de lo esperado, reviste en la formulación ideológica el aspecto de la reforma que cambia alguna cosa a fin de que todo permanezca intacto. Vale decir, la forma del orden, que nace de la unidad en la repetición, de la estabilidad de los significados. Ideología y retórica se juntan y fusionan de manera total.

Nos lo confirma un aspecto técnico particular de la novela de Sue. Se trata de un artificio narrativo basado en una repetición del tipo de "¡Dios mío, qué sed tengo!"

Aludimos a una vieja broma cuyo protagonista es un personaje que fastidia a sus compañeros de viaje con la constante repetición de "¡Dios mío, qué sed tengo!" Exasperados, los otros viajeros, no bien llegan a la primera parada, se precipitan a las portezuelas y le traen al infeliz bebidas de todo tipo. El tren vuelve a partir. Hay un momento de silencio. Y luego el cuitado recomienza con su cantilena inacabable: "¡Dios mío, qué sed tenía!"

Ahora bien, he aquí una escena típica de Sue: un grupo de infortunados (los Morel, la Lechuza en prisión y Flor de María en por lo menos tres o cuatro situaciones) no cesan de gemir y lloriquear mientras relatan sus desgracias. Cuando la tensión del lector alcanza su punto máximo, Rodolfo —o uno de sus enviados— llega y arregla las cosas. Luego, nuevamente, todo recomienza; los mismos protagonistas conversan entre sí o con otros recién llegados, cuentan en qué aprieto tan grande se hallaban hace un instante y cómo Rodolfo los sacó de la lóbrega desesperación.

Cierto es que al público le agradaba oír repetir y confirmar lo que había sucedido y que cualquiera que fuese la lectora que se compadecía de las desventuras de un personaje se habría comportado de la misma manera si se hubiera hallado en una situación análoga. No obstante, la secreta razón del mecanismo del "¡Dios mío, qué sed tengo!" nos parece distinta. Se trata de un mecanismo que permite devolver las situaciones exactamente al punto donde estaban antes de ser modificadas. La modificación desata un nudo, pero no cambia la cuerda.

El equilibrio y el orden, interrumpidos por la violencia informativa del golpe teatral, quedan restablecidos sobre las mismas bases emotivas que antes. Y, sobre todo, los personajes no cambian. Nadie "cambia" en *Los misterios*. El que se convierte ya era bueno antes; el que era malo muere impenitente. No sucede nada que pueda preocupar a alguien. El lector es reconfortado porque ocurren centenares de acontecimientos extraordinarios y, a la vez, porque éstos no alteran en nada el movimiento ondulante de las cosas. Lágrimas, alegría, dolor y placer no alteran el movimiento regular del mar. El libro desencadena una serie

de mecanismos compensatorios, el más grato y consolador de los cuales es el hecho de que todo queda en su sitio. Los cambios operados pertenecen al dominio de lo fantástico puro: María sube al trono y Cenicienta sale de la crisálida. No obstante, un exceso de prudencia la condena a morir.

Dentro de esa armazón, el ensueño tiene rienda suelta. Para todo lector, Rodolfo está a la vuelta de la esquina; basta con saber esperarlo. Ha solido observarse que Sue murió el mismo año en que apareció *Madame Bovary*. Pero *Madame Bovary* es el relato crítico de la vida de una mujer que leía novelas consoladoras como las de Eugène Sue y que le habían enseñado a esperar algo que nunca llegó. Sería injusto considerar a Eugène Sue —al hombre y al escritor— no más que a la simbólica luz de esa dialéctica despiadada; pero resulta interesante comprobar que sobre la novela de consumo planea, desde Sue hasta nuestros días, la sombra de una consolación mistificadora.

Conclusión

Para concluir, haremos algunas observaciones; éstas deberán retomarse en otro lugar con mayor detenimiento.

Todo el estudio precedente corresponde a una lectura efectuada por un lector determinado, por un lector que dispone, además, de algunos instrumentos de cultura que le han permitido descubrir en la obra leída connotaciones globales gracias al auxilio de códigos específicos verificados dentro de la perspectiva de cierto distanciamiento histórico. De ningún modo ignoramos que otros lectores, en la época de Sue, no consideraron del todo el libro desde este ángulo. No captaron sus connotaciones reformistas y sólo retuvieron del mensaje global los significados más evidentes (la dramática situación de las clases trabajadoras, la malignidad de algunos poderosos, la necesidad de un cambio, cualquiera que fuere, etc.). Esto explica la influencia de *Los misterios de París*, que parece bien establecida, sobre los movimientos populares de 1848. Como dice Bory: "Sue tiene, innegablemente, una responsabilidad cierta en la revolución de

febrero de 1848. Febrero de 1848 es la irresistible saturnal, a través del París de *Los misterios*, de los héroes de Sue, clases trabajadoras y clases peligrosas mezcladas".[21]

No hay que perder de vista, por lo tanto, un principio característico de todo estudio acerca de las comunicaciones de masa (de las que la novela popular es uno de los primeros ejemplos notables): el mensaje, elaborado por una minoría culta (grupo cultural u órgano especializado e inspirado por el grupo que detenta el poder económico o político), es estructurado en función de "códigos de partida" bien determinados, pero es recibido por diferentes grupos de usuarios e interpretado sobre la base de otros códigos, que son los "códigos de los destinatarios". Dentro de este proceso los significados sufren frecuentes distorsiones o filtraciones que alteran por completo la función "pragmática" del mensaje. Por consiguiente, toda lectura semiológica de la obra de arte debe ser completada con controles "en el terreno mismo". El estudio semiológico saca a luz los significados del mensaje en el momento de la emisión; la verificación "en el terreno" debe establecer qué nuevos significados se atribuyen al mensaje, como estructura significante, en el momento de la recepción.

Nuestra investigación ha recaído sobre una obra de entretenimiento, una obra que recurre en gran medida a soluciones estándares y que no pretende alcanzar la complejidad formal típica de la obra de arte en el sentido cabal del término. En esta novela las relaciones entre la ideología y la estructura significante (entre la ideología y la retórica) son ya evidentes a la primera lectura, y la búsqueda de las estructuras narrativas sólo ha servido para esclarecer mejor algunas hipótesis que se hallan al alcance de todo lector que esté atento. De recaer sobre obras más complejas, una investigación de esta especie sería por cierto mucho más difícil. Hasta tal punto que se podría pensar que las técnicas de descripción estructural se aplican únicamente a obras "simples" (estereotipadas y claramente determinadas por motivaciones colectivas) y no a obras "complejas", en las que la solución individual e innovadora del "genio" desempeña un papel mayor.

Responderemos que: *a*) sólo podrá darse una respuesta definitiva cuando análisis de este tipo se efectúen en mayor escala, de manera más sistemática y en todos los niveles; claro que debido a esta misma razón hay que comenzar por niveles modestos, en los cuales las verificaciones son más fáciles; *b*) la objeción sería válida si el análisis estructural de la obra apuntara tan sólo a sacar a luz constantes universales del relato; entonces, efectivamente, no serviría para explicar los casos signados por profundas innovaciones individuales. Pero si, como hemos tratado de hacerlo, el análisis apunta a esclarecer la manera en que las constantes admitidas como hipótesis cambian en situaciones sociohistóricas particulares (es decir, de qué modo evolucionan o se modifican los esquemas hasta en las obras que utilizan estereotipos), entonces el método —aun cuando en un primer momento y a título de ejercicio se aplique a obras estandarizadas— debe proporcionarnos instrumentos útiles para comprender cualquier tipo de mensaje narrativo.

[1] Consúltense las investigaciones de Lucien Goldmann en *Pour une sociologie du roman* (Gallimard, París, 1964) [*Sociología de la novela,* Península, Barcelona], y algunos estudios posteriores del mismo autor, como el ensayo acerca de Jean Genet.

[2] Hay dos teorías de la crítica que insisten respecto del carácter circular de este método; son: *Essays in stylistics,* de Leo Spitzer, Princeton University Press, Princeton, 1948, pp. 1-39, y "The history of arts as a humanistic discipline", de Erwin Panofsky, trabajo aparecido en *Meaning in the visual arts,* Doubleday, Nueva York, 1955. [*El significado en las artes visuales,* Infinito, Buenos Aires, 1970.]

[3] Pensamos en el sentido que Roland Barthes atribuye a estos dos términos en "Rhétorique de l'image", *Communications,* nº 4. [En: R. Barthes y otros: *La semiología,* Ediciones Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.)

[4] Pensamos en el estudio de V. J. Propp titulado *Morfologia Skazki,* Le-

ningrado, 1928, y en las indicaciones sobre investigación extraídas de esta obra por Claude Lévi-Strauss en diversos escritos, Claude Bremond en "Le message narratif", *Communications*, nº 4 [en: R. Barthes y otros: *La semiología*, op. cit.] y A. J. Greimas en *Sémantique structurale*, Larousse, París, 1966.

[5] Para detalles biográficos, remitirse al excelente libro de Jean-Louis Bory titulado *Eugène Sue, le roi du roman populaire*, Hachette, París, 1962, así como a *Présentation des "Mystères de Paris"*, Pauvert, París, 1963, del mismo autor, y a la "Introduction", cronología y notas de la antología titulada *Les plus belles pages. Eugène Sue*, Mercure de France, París, 1963.

[6] Citado por A. Parmenie y C. Bonnier de La Chapelle en *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs: P. J. Hetzel*, Albin Michel, París, 1963. Véase: J.-L. Bory, *Eugène Sue . . .*, *ob. cit.*, pp. 370-371.

[7] Véase: J.-L. Bory, *Eugène Sue . . .*, *ob. cit.*, p. 248.

[8] Edgar Allan Poe, *Marginalia*, xc, 1844.

[9] V. Belinskij, *Textes philosophiques choisis*, Moscú, 1951; artículo acerca de Sue, pp. 394 y ss.

[10] *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik. Gegen Bruno Bauer und Consorten*, Francfort del Meno, 1845. [C. Marx y F. Engels: *La sagrada familia*, Claridad, Buenos Aires, 1970.]

[11] Véase también: Umberto Eco, "E. Sue, il socialismo e la consolazione", prefacio a *I misteri di Parigi*, Sugar, Milán, 1965.

[12] "Aquellas buenas personas disfrutaban de una dicha tan inmensa, tan completamente satisfechas de su condición estaban, que la esclarecida solicitud del gran duque poco había tenido que hacer para preservarlas de la manía de las innovaciones constitucionales." (Segunda parte, cap. XII.)

[13] "En todo caso —dice también Gramsci—, parece que puede afirmarse que lo sobrehumano nietzscheano tiene en gran parte por origen y modelo doctrinal, no a Zaratustra, sino al *conde de Montecristo* de Alexandre Dumas." Gramsci no tiene en cuenta el hecho de que Rodolfo sirvió de modelo a Montecristo, como que la obra que lleva este título apareció en 1844 (así como *Los tres mosqueteros*, libro en el que aparece el segundo superhombre —Athos—, en tanto que el tercero —Giuseppe Balsamo—, cuya teoría hizo Gramsci, hace su aparición en 1849); pero tiene presente (y la analiza en diversas oportunidades) la obra de Sue: "Quizás el popular superhombre de Dumas deba ser considerado, justamente, como una reacción democrática frente a la concepción racista de origen feudal, que se relaciona con la exaltación del galicismo expresada en las novelas de Eugène Sue (mientras que en el caso de Nietzsche habría que distinguir asimismo las influencias que culminaron poco después en Gobineau y en el pangermanismo de Treitschke)". (Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*. III: Letteratura popolare".) "La novela-folletín remplaza (y al mismo tiempo excita) la imaginación del hombre de pueblo; es un verdadero sueño despierto . . . En este caso puede decirse que la imaginación popular depende del complejo de inferioridad (social), que desencadena interminables ensueños sobre la idea de venganza o de castigo de los responsables de los males aguantados." (Gramsci, *ob. cit.*, p. 108.) [Trad. cast.: *Literatura y vida nacional*, Lautaro, Buenos Aires.]

[14] Eugène Sue, prefacio de *Atar-Gull.* Véase: J.-L. Bory, *Eugène Sue...*, *ob. cit.*, p. 102.

[15] Véase: E. Faral, *Les arts poétiques du* XIIe. *et du* XIIIe. *siècle*, París, 1958. No por casualidad los estructuralistas han exhumado recientemente los textos de estos teóricos.

[16] Véase nuestro trabajo "El mito di Superman", en *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milán, 1964. [*Apocalípticos e integrados*, Lumen, 1968.]

[17] Sobre la definición estructural del "Kitsch", véase: Umberto Eco, "La struttura del cattivo gusto", en *Apocalittici e integrati*, ed. cit.

[18] *La sagrada familia*, cap. VIII, 2.

[19] "Las expresiones de que se vale Rodolfo en su conversación con Clemencia —'hacer atrayente', 'utilizar el gusto natural', 'reglamentar la intriga', 'utilizar las inclinaciones a la disimulación y a la astucia', 'trocar en cualidades generosas los instintos imperiosos, inexorables', etc.—, estas expresiones, tal como los instintos atribuidos aquí preferentemente a la naturaleza femenina, traicionan la fuente secreta de la ciencia de Rodolfo: Fourier. Ha tenido en sus manos una exposición popular del 'fourierismo'." (*La sagrada familia*, cap. VIII, 5.)

[20] Preciso es confesar que resulta difícil hacer entrar en este esquema las curiosas teorías de Sue relativas a la reforma penitenciaria y penal en general. Pero a este respecto asistimos a una libre improvisación del autor sobre el tema de la "reforma", a la formulación de un ideal político y humano personal que rebasa el marco de la novela; las anécdotas subsiguientes interrumpen el desarrollo del "melodrama" y desenvuelven sus propios temas. Nuevamente encontramos el mecanismo provocación-tranquilización inmediata. Reclamar la abolición de la pena de muerte es una provocación, pero para reemplazarla se propone dejar ciego al culpable (quien de tal modo tendrá tiempo de hacer un examen de conciencia, arrepentirse y redimirse). Y provocación es afirmar que la cárcel, lejos de corregir a los presos, los corrompe, y que reunir en una misma celda decenas de malhechores reducidos a la inacción no puede sino echar a perder aún más a los malvados y corromper a los buenos. Pero resulta tranquilizador proponer como solución preventiva la celda individual (que es, como vemos, el equivalente de la ceguera).

[21] *Présentation des "Mystères de Paris"*, ed. cit.

Georg Lukács

“Minna von Barnhelm”, de Lessing

Este estudio, previsto hace ya mucho, fue redactado durante el verano de 1963 para que sirviera de complemento y prólogo a mis *Ensayos* sobre Goethe, cuya publicación era entonces inminente. Los lectores de los *Ensayos* recordarán, sin duda, la importancia que conceden a la profunda afinidad de Goethe con el "movimiento de las luces" (*Aufklärung*): son una sostenida polémica contra la concepción irracionalista —trasladada a Alemania en estado de clisé— que quiere ver en el *Sturm und Drang*, en la producción del joven Goethe, un movimiento de oposición al de las "luces" y a la ideología de éste. No se trata sólo de la posición de Goethe frente a Voltaire y Diderot, sino también de su posición con respecto a Lessing. Ya he atacado, en mi correspondencia con Anna Seghers, el clisé de historia literaria según el cual la áspera crítica dirigida por Lessing a *Goetz von Berlichingen* y a *Werther* puede aparentemente justificar una interpretación como ésa. El ensayo dedicado a *Minna von Barnhelm* podría proyectar, a mi parecer —especialmente en sus consideraciones finales y en el relieve otorgado a los rasgos mozartianos de la obra (todo el mundo sabe lo que Mozart significaba para Goethe)—, un justo resplandor sobre este conjunto de problemas: Mozart, como cumbre del arte de la época de las "luces", del período inmediatamente anterior a la aguda manifestación de las contradicciones de la sociedad burguesa, revela la filiación con una nitidez especial, tanto más cuanto que la atmósfera mozartiana, la composición y el acento mozartianos de *Minna von Barnhelm* no resultan de una intención formal consciente, sino que expresan, con absoluta espontaneidad, las tendencias más profundas y personales de Lessing, tanto las sociales como las estéticas.

A menudo se ha dicho, y no sin razón, que el período más brillante de la literatura y la filosofía alemanas a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX constituye una especie de batalla en las nubes, comparable a aquella en que, según la leyenda, los fantasmas de los guerreros de Atila y Aecio continuaban en los aires los combates de los Campos Cataláunicos. Con particular evidencia se impone esta comparación en el caso de la *Aufklärung*: la revolución burguesa ha triunfado en Inglaterra con el ropaje de la ideología puritana, y el movimiento inglés de las "luces" intenta prolongar en el plano ideológico el capitalismo así liberado, económicamente progresista, pero infiltrado

de innumerables supervivencias feudales, dirigiéndolo hacia un reino de la "razón". En Francia, el "movimiento de las luces", más resuelto y consecuente en su teoría, apunta a la misma finalidad bajo una monarquía absoluta, en la que el desarrollo económico hacía ya mucho que había roto el equilibrio pasajeramente progresista entre las fuerzas del feudalismo y las de la burguesía y en la que un movimiento cada vez más irresistible impulsaba hacia una conmoción revolucionaria. Estas dos ramas del "movimiento de las luces" se hallaban, pues, indisolublemente ligadas a la realidad de un progreso político-social. La *Aufklärung* alemana no poseía una base social capaz de orientarla con igual nitidez: desempeñó el papel de conciencia, a la vez psicológica y moral, en los procesos de despertar y de descubrimiento de sí mismo vividos en el siglo XVIII por el pueblo alemán. Como debido a una evolución histórica atrasada sólo era posible, a lo sumo, pensar en una conmoción de la realidad social, pero no preparar intelectualmente su real advenimiento, la *Aufklärung* careció necesariamente de las supremas conclusiones que conoció el movimiento francés de las "luces": un materialismo y un ateísmo cabalmente elaborados, la traducción del sistema ideológico revolucionario en una praxis plebeya y, por eso mismo, la manifestación profética de su propia problemática interna y de sus contradicciones. En repetidas oportunidades se ha mostrado —también yo lo he hecho— que las indudables debilidades de la *Aufklärung* contenían asimismo auténticas virtualidades de futuro, tales como los comienzos del renacimiento del pensamiento dialéctico y la anticipación en la creación artística de muchos problemas del siglo XIX.

Así pues, desde el punto de vista de su significación para la historia del mundo, y cualquiera que haya sido la riqueza de la *Aufklärung* en figuras representativas, la música de Mozart sigue siendo la expresión más pura y rica, la más profunda e inalterablemente fiel de este movimiento. Si queremos encastillarnos de manera rigurosa en el dominio de la literatura y del pensamiento teórico, entonces no vemos la imagen de un irreprimible desarrollo orgánico, como ocurrió en Francia desde Bayle y Fontenelle hasta Diderot y Rousseau: incomprendido después de su muerte tanto como lo fue en vida, mal comprendido por tirios y troyanos —desde Nicolai y Mendelssohn hasta Jacobi, Friedrich Schlegel y Kierkegaard—, Lessing es la

única figura en la que se encarna en toda su pureza el espíritu alemán de las "luces". Antes de él, la *Aufklärung*, pese a su voluntad de resistirse a ello, permanece prisionera de la estrechez y del espíritu timorato propios de la "miseria alemana". Inmediatamente después de él, y aun en vida de él, comienza en Alemania, con Hamann y Herder, con el *Sturm und Drang*, con Jacobi, etcétera, ese movimiento de transición que, por una contradicción suprema, desemboca en el segundo florecimiento ideológico de la cultura alemana moderna. Debido a las condiciones sociales, la soledad y la originalidad única de Lessing se ponen, pues, de manifiesto en todos los problemas de contenido y forma que éste encuentra en su actividad de artista y pensador. De ahí que marque tan abruptamente sus diferencias respecto de todas las etapas anteriores del movimiento internacional de las "luces", que aún se hallaban, comparadas con él, llenas de compromisos, como por ejemplo respecto de Voltaire (en Alemania será necesario aguardar a Heine para comprender, gracias a un retroceso histórico muy grande, lo dialécticamente positivo que hay en los compromisos de Voltaire). Lessing se considera un poco como el homólogo de Diderot y apenas se abre, por consiguiente, hacia la problemática propia de Rousseau: murió demasiado pronto para conocer todo el complejo de problemas que esconde el universo del sobrino de Rameau.

Esta fisonomía histórica, cuyos diversos rasgos sólo podrían calificarse legítimamente de limitaciones dentro de una minuciosa evaluación dialéctica, sugiere un parentesco de situación con Mozart: ambos —Mozart y Lessing— dejaron muy detrás de sí la timidez inicial de la ideología alemana de las "luces"; en ninguno de los dos se encuentran ya la audacia y la confianza en sí mismo trabadas por un sentimiento de debilidad interna, pero las radiantes perspectivas no están aún perturbadas en nada por el ascenso en el horizonte de las contradicciones internas del reino de la "razón". Cómo de esa tan general afinidad de su posición histórica podrán resultar, dentro de modos de expresión tan diferentes como la música y la literatura, tendencias emparentadas, es cosa que solamente después se nos presentará con claridad.

Si el lugar de Lessing en la historia de la *Aufklärung* está a mitad de camino entre el "todavía no" y el "ya no", también

su vida conoció una etapa media sumamente característica que coincidió de modo exacto con el período de Breslau, en el curso del cual hubo de escribirse *Minna von Barnhelm*. No se trata de una estación intermedia entre sus comienzos y la atmósfera sombría de la última fase de su vida. Ya antes de Breslau, Lessing había alcanzado su madurez, así como después de Breslau tuvo en varias ocasiones la fundada esperanza de una existencia conforme a sus gustos y a sus aspiraciones intelectuales, de una lucha a su medida, promisoria de triunfos. Pero Lessing —pariente asimismo de Diderot en lo que incumbe a la posición en la sociedad— fue el primer escritor alemán de importancia que quiso ser verdaderamente un escritor libre. La estada de Lessing en Breslau como secretario del coronel Tauentzien, en plena guerra de los Siete Años, representó para él, por paradójico que pueda parecer esto, el período de su vida en que más libre pudo sentirse, relativamente. Mehring observó que en la Alemania de ese entonces una minoría del cuerpo de oficiales se hallaba mucho más exenta de limitado filisteísmo que la mayoría de los civiles, inclusive la mayoría de los intelectuales y de los escritores. No sólo son oficiales el Tellheim y el viejo Galotti de Lessing, sino también el Ferdinand de Schiller. Por muy posible que sea analizar de manera detallada el carácter favorable de las circunstancias, hay que comprobar que de su producto, *Minna von Barnhelm*, irradia una seguridad que, desde este punto de vista, nunca fue igualada por la obra posterior de Lessing, ni en lo trágico de *Emilia Galotti* ni en la sabiduría de viejo, resignada, desilusionada —tan prematuramente—, que reina en *Natán el Sabio*.

De esas circunstancias y como reflejo de su clima nació la concepción a un tiempo musical y moral de *Minna von Barnhelm*. Al considerar ciertas situaciones fundamentales y su expresión en el diálogo, se ve con claridad que la composición de esta comedia es de una extrema complejidad; tanto, que nunca se deja llevar, por ejemplo, pura y simplemente a una jerarquía social de lo superior y lo inferior. Cuando las dos jóvenes se enteran de la presencia de Tellheim en la posada, Minna brinca de contento por haberlo encontrado, en tanto que Franziska experimenta sobre todo compasión por su desgracia. Minna misma lo dice: "Sencillamente, estoy enamorada; mientras que tú, en cambio, tú eres buena". O bien cuando, que-

riendo inducir por el verdadero camino del amor a Tellheim, a quien su pundonor le prohíbe desposar –pobre y sospechoso como es– a una mujer rica, Minna se presenta ante él como pobre y desheredada y Franziska le dice: "¡Y he aquí con qué halagar deliciosamente el amor propio más sutil!".

Apenas hay diferencia alguna entre Tellheim y Werner en cuanto a jerarquía moral. Tampoco en este caso hay jerarquización rígida entre una moralidad "superior" y una moralidad "inferior", sino ininterrumpido vaivén. Desde luego, Tellheim reprueba con toda razón las joviales y traviesas reflexiones de Werner sobre las relaciones de los oficiales y los soldados con el sexo femenino, pero Werner reconoce de inmediato sus errores. Cuando, a la inversa, Tellheim rechaza por un exceso de pundonor el préstamo que le propone Werner, no queriendo convertirse en deudor de éste, Werner, legítimamente indignado, le recuerda que al fin y al cabo ya es deudor suyo, pues varias veces le ha salvado la vida en el campo de batalla. No hay duda alguna de que en este punto la superioridad moral está del lado de Werner. El vaivén que hace que los personajes puedan alternativamente tener razón y equivocarse nos parece ser el principio determinante de la composición de la obra. Consiste ésta, justamente, en poner constantemente a la luz lo que los principios morales abstractos –prescripciones o prohibiciones– puedan tener de moralmente problemático en las situaciones concretas en que se adoptan las decisiones.

Toda la composición, en extremo original, de *Minna von Barnhelm* descansa en los vuelcos ininterrumpidos por los que se pasa de la moral abstracta a una ética humanizada, individualizada, que nace cada vez de la situación concreta.

La dialéctica de los principios (la moral) y de su aplicación (la ética) siempre ha estado, naturalmente, en la base de todo gran drama y hasta de toda gran poesía. Un conflicto sólo puede surgir allí donde las prescripciones y prohibiciones generales terminan por chocar. (Negar que tales conflictos sean posibles, o siquiera concebibles, es una de las más graves carencias de la moral kantiana). Estos conflictos constituyen un problema central, imposible de eliminar, de toda existencia humana dentro de la sociedad. No es sólo que toda sociedad dividida en clases produzca de modo espontáneo prescripciones y prohibiciones diversas para uso de las diversas clases, hacien-

do así de los conflictos una componente necesaria de la existencia diaria, sino que además la evolución de toda sociedad va más lejos cuando la estructura económica existente se encuentra superada, cuando nacen entre los hombres nuevas relaciones y cuando una moral envejecida deja su lugar a una moral nueva. Semejantes conflictos sólo pueden realizarse en la lucha, cuando en el plano histórico y social se proponen alternativas a la acción humana. Así ocurre, con una conciencia plenamente afirmada, en *La Orestíada*, y así, con la evidencia del hecho vivo, en *Antígona*. El conflicto sólo adquiere toda su agudeza cuando los hombres, ubicados ante la alternativa que opone dos sistemas que se combaten, se ven obligados y se sienten dispuestos a elegir y a sacar de su elección todas las consecuencias. Gracias a ello, la esfera de la moralidad se supera a sí misma en la médula del conflicto. Mientras que en el tiempo de la dominación exclusiva de un sistema moral dado parecía natural que se siguieran los preceptos de éste, el hombre en situación de conflicto se sitúa ante la elección del término de la alternativa al que decidirá reconocer por su propia necesidad, por un imperativo que se dirige a él mismo personalmente y por una obligación apremiante que se aplica de manera específica a su personalidad particular. Así es como Antígona prefiere enterrar a su hermano, contrariamente a la prohibición, y su vida personal alcanza su consumación en las consecuencias de esa opción. La actitud ética nace de los conflictos entre deberes morales.

Naturalmente, debido a la evolución histórica de la sociedad humana, no sólo el contenido de los conflictos se modifica; también se modifica su forma. Ya la moral del Renacimiento va más allá de la alternativa objetiva impuesta por la ciudad antigua entre dos sistemas morales, en los que la subjetividad ética se limita al acto de decisión y a sus consecuencias. La propia evolución social abre la posibilidad de optar por el mal (Edmond, Ricardo III). Con ello, evidentemente, forma y contenido de la relación recíproca entre moral y ética se ven notablemente modificados, sin que no obstante se trastorne de modo fundamental la estructura básica del conflicto. A este respecto, la profunda penetración de Lessing se manifiesta en el hecho de haber reconocido la conexión estética entre Sófocles y Shakespeare –y ello sobre la base de la teoría aristotélica–,

pese a todo lo que oponen sus modos de expresión. Esto produce de manera implícita el reconocimiento de un elemento permanente en la trasformación histórica de las formas y del contenido de los conflictos.

A pesar de la afirmación de una "permanencia en el cambio",[1] la manera en que Lessing plantea el problema ético y el estético constituye asimismo una innovación con respecto a Shakespeare. La novedad no consiste en trasplantar el conflicto al universo espiritual de la comedia, aun cuando esté vinculada a esta forma literaria, como pronto se verá, por diversas mediaciones. En una de sus más importantes definiciones de la comedia, Lessing polemiza con Rousseau, quien reprocha a *El misántropo* de Molière que haga despreciar al personaje virtuoso. Lessing comienza por distinguir en el objeto mismo de la risa la virtud de su exageración, encarnada por el personaje de Alceste, y de inmediato opone, dentro de lo cómico mismo, risa y escarnio. Con ello ya se pone de manifiesto un paso de la moralidad (general) a la ética (individual). En la medida en que la befa va dirigida contra exageraciones de la virtud, como ocurre en el caso de Molière, no es antimoral, como piensa Rousseau, sino preservadora de la moral verdadera. La risa, cuyo objeto parece menos definido que el de la irrisión, apunta en cambio a la totalidad de la praxis humana y, al intervenir como juez supremo de la autenticidad, se convierte en principio catártico de nueva especie. En otra parte, Lessing, en plena conformidad con el espíritu de las "luces", interpreta la catarsis como "trasformación de las pasiones en predisposición virtuosa". La universalidad de la risa, opuesta al carácter directo de la irrisión —que siempre apunta a blancos bien determinados—, hace de ella un principio de la catarsis tal como la concibe el espíritu de las "luces". "Su verdadera utilidad general está en la risa misma: en el ejercicio de nuestra aptitud para destacar lo ridículo, para descubrirlo fácil y prontamente bajo todos los disfraces de la pasión y la moda, en todas sus combinaciones con rasgos aún más negros como con auténticas virtudes y hasta en las actitudes de la solemne gravedad."

Hay que comprender las necesidades sociales y morales que indujeron a Lessing a deslindar con tal vigor, en su reflexión teórica, la función catártica de la risa. El hecho nuevo que dio vida y actualidad a la nueva posición teórica, al problema

estético nuevo, es el peligro, que ya había aparecido antes del Renacimiento, de que en las decisiones que deban adoptarse de allí en adelante en las situaciones de conflictos el mal pueda ser elegido por principio, y además que la virtud elegida conforme a la moral pueda encubrir un principio de inhumanidad. Para el Renacimiento, el descubrimiento de la política como esfera autónoma de acción, con su lógica propia y su particular dialéctica de los motivos y las consecuencias, descubrimiento debido a Maquiavelo, remató en el hecho de hacer reconocer la nueva contradicción expresada por Shakespeare en el plano del arte: la posibilidad, en la vida misma, de una máxima moralmente mala. El problema que Lessing tiene en vista nace de las grandes luchas de clases que llenan los siglos XVII y XVIII y cuyo punto culminante fue la Revolución Francesa. La época de las "luces" laicizó los axiomas de ese momento, que se hallaban originalmente (por ejemplo en el puritanismo revolucionario) teñidos de religiosidad, al sustituir el calvinismo y las correspondientes tendencias del catolicismo por una interpretación nueva, revolucionaria, de la filosofía estoica. La comparación con Shakespeare muestra a las claras lo nuevo que encierra tal interpretación. Para Shakespeare, la dialéctica de la acción socialmente eficaz había surgido de las estructuras de la realidad descubiertas por Maquiavelo. En *Julio César*, por ejemplo, no es el estoico Bruto, sino el epicúreo Casio quien oficia de portavoz del realismo político según Maquiavelo (cuando pregunta si después de la muerte de César no habría que eliminar también a Marco Antonio). Se necesita la laicización de las ideologías religiosas revolucionarias (o contrarrevolucionarias) para que el estoicismo político-moral pueda convertirse en el centro de la moral de las "luces". No es de seguro una casualidad que Diderot esboce una confrontación teórica de su pensamiento con el de Séneca, ni que Rousseau se preocupe a menudo por las contradicciones vinculadas a tales problemas, ni que una generación después aparezca en la persona de Alfieri un verdadero poeta trágico del estoicismo político.

El debate interior de Lessing con ese conjunto de problemas comienza antes de la época de Breslau. Su Filotas representa precisamente la unión, en una sola y misma persona, del realismo político según Maquiavelo y del estoicismo moral, que en este caso es el sacrificio absoluto: el suicidio del príncipe es

un acto inspirado por la moral estoica y provocado por la voluntad de hacer prevalecer a cualquier precio el interés político de la patria. Lessing muestra a un joven héroe perfectamente puro y convencido, sin disimular, no obstante, su juicio personal sobre la inhumanidad de ese heroísmo que rechaza, por principio, todo compromiso. Apenas se aparta, es cierto, de su convicción íntima cuando hace decir al rey Arideos, dirigiéndose a Filotas: "A ti ha señalado el destino para la corona. A ti quiere el destino confiar la felicidad de todo un pueblo poderoso y noble. ¡Sí, a ti! ¡Qué espantoso porvenir se nos revela! Cubrirás a tu pueblo de laureles y de miseria. Contarás más victorias que súbditos felices".

Esta actitud encuentra en la literatura alemana muchas prolongaciones, aun cuando en el caso del propio Lessing no lo sea más que de una manera episódica, como por ejemplo cuando Natán dice al Templario: "¡Grandioso! ¡Grandioso y abominable!". El enfrentamiento del joven Schiller con este problema, en su permanente interrogación sobre el caudillo revolucionario ideal —¿Bruto o Catilina?—, fue mucho más enérgico. En ese vasto balance crítico de su propia evolución juvenil que es *Don Carlos* pasa revista a un buen número de posibles variaciones sobre el estoicismo político y somete a un examen dialéctico la tendencia moral de éste, a saber, el balanceo en la inhumanidad de la virtud más sublime y desinteresada.

Innegablemente estamos viendo aparecer los problemas internos del jacobinismo, reflejados en el espejo de una moralidad alemana que a este respecto, cierto es, ya ha superado, en sentido tanto positivo como negativo, a la *Aufklärung*.

Pero en el caso de Lessing mismo es una coyuntura moral que también aparece con un aspecto completamente diferente. Lessing consideró la realidad alemana con una mirada demasiado fría en su lucidez para ver en la revolución algo que no fuese un ideal futuro, necesariamente abstracto. Esa misma mirada lúcida ve, sin embargo, la indigna opresión de toda humanidad en Alemania por el absolutismo de los pequeños Estados, y de la imagen que resulta de ello se desprende este problema: ¿cómo en las situaciones extremas que produce a diario esta realidad puede salvarse la dignidad humana de quienes son objetivamente impotentes? Emilia Galotti muestra qué significación adquiere para Lessing el estoicismo frente a

este problema. Desde luego, se produce una vigorosa diferenciación, justamente en este drama. Appiani y Edoardo Galotti, estoicos convencidos, se esfuerzan por mantenerse a distancia de esa zona de violencia y corrupción que es el absolutismo. Pero el drama muestra que una actitud como ésta es muy poco posible en la práctica. El fin de Emilia presenta el suicidio estoico como último refugio de aquella que, de otro modo, estaría a merced de una arbitrariedad indiferente a toda moral. Con respecto al problema que formulamos —el de la relación entre moral estoica y ética humana— es en extremo importante que el mundo interior de Emilia misma no sea en modo alguno de porte estoico. En su último diálogo con su padre, cuando éste pretende que la inocencia está por encima de toda violencia, Emilia responde: "Pero no por encima de toda seducción". Y cuando al final del diálogo el padre estoico la apuñala, se ve aparecer con toda claridad la otra significación existencial del estoicismo: una salida desesperada fuera de una situación que, de otro modo, no tendría moralmente salida.

Esta segunda función de la moral estoica —su función en la vida diaria de la época— es la que produce el surgimiento de sus problemas de alcance universal. Por una parte, es una moral indispensable para una vida humana que la época hace difícil; por la otra, el cumplimiento riguroso de sus preceptos promueve una serie de contradicciones internas, en las que la lucha contra el balanceo de la moral hacia la inhumanidad se entabla en nombre de la autenticidad interior. En la moral política, desde Filotas hasta el marqués de Posa, es un hecho que había aparecido con toda claridad; pero no menos esencial es saber que la dialéctica de ese balanceo está también siempre latente en la moral individual y cotidiana, en la que aquel que sólo quiere defender su propia integridad contra la bajeza de la realidad social corre el riesgo de responder a la inhumanidad exterior con la inhumanidad interior y se expone, en la defensa de su propia integridad humana, a que su alma se endurezca hasta la inhumanidad. Precedentemente, cuando examinamos desde otro punto de vista ciertos temas morales de *Minna von Barnhelm,* ya tropezamos con contradicciones de este tipo. Pasan éstas ahora al primer plano, pues la construcción, el diálogo, etc., de *Minna von Barnhelm* giran, tal como seguidamente intentaremos mostrar, en torno de la con-

tradicción intrínseca de la moral estoica, y el contenido fundamental de la obra reside, justamente, en la superación ética de los conflictos morales.

Para encarar tales asuntos necesitamos ante todo considerar las condiciones de existencia de Tellheim. Sabemos que ha sermoneado a Werner a raíz de la intención que expresó éste de continuar su carrera militar como mercenario. Sus frases sobre la patria, sobre la "buena causa", suenan muy bien, ¿pero cómo ni en qué medida pueden proporcionar, en la Prusia de ese entonces y para el báltico Tellheim, una real base moral? Más tarde, cuando Tellheim habla de su vida a Minna, ya no emplea palabras tan pomposas; simplemente describe el nacimiento de su vocación militar y la perspectiva que considera para su futuro, para su verdadera vida: "Me hice soldado por simpatía a no sé qué principios políticos e imaginando que para todo hombre decente es bueno hacer durante cierto tiempo un intento tal, familiarizarse con todo aquello que es peligroso, aprender a conservar la sangre fría y adquirir el espíritu de decisión. Sólo la más extrema necesidad habría podido forzarme a hacer de este intento un destino, de esta ocupación ocasional un oficio. Ahora, puesto que ya nada me obliga, toda mi ambición no es más que ser nuevamente un hombre tranquilo y contento con su suerte". Ni una sílaba sobre la patria. Y si hay una lejana alusión a la "buena causa", sólo puede tratarse, en el mejor de los casos, de una ilusión juvenil hace ya mucho superada, o, con mayor probabilidad, de un simple pretexto para esa puesta a prueba, para esa educación de sí mismo de que habla con tanta precisión y sinceridad. ¿De dónde saca entonces Tellheim el derecho moral de juzgar tan severamente el aventurerismo de Werner? La "buena causa" verdadera que ahora asegura la tranquilidad de su conciencia radica en haber actuado con humanidad –por su cuenta y riesgo y contra la voluntad de sus superiores– en lo que atañe a las contribuciones de cuya recaudación habíasele encargado. Desde luego, en el caso de Werner se trata de pura y simple aventura; en el de Tellheim, de aventura interior, de riesgos que correr para educarse moralmente a sí mismo. Pero si se comparan el rango y la cultura intelectual y moral de los dos hombres, se le reconocerán a Werner suficientes circunstancias absolutorias.

Era necesario profundizar un poco el sentido de la vocación militar de Tellheim para comprender bien su estado de ánimo en el momento de su destitución y de las sospechas de que es objeto. En su caso no podría tratarse de patriotismo incondicional y tampoco de una "buena causa" a la que pudiera estar obligado a sacrificarlo todo, inclusive, llegado el caso, su honor. Justo antes de las declaraciones que acabamos de citar, Tellheim se explica igualmente sobre este punto con términos inequívocos: "El servicio de los grandes es peligroso y no recompensa por los esfuerzos, las dificultades y las humillaciones que cuesta". Su estoicismo tiene, pues, por objeto proporcionarle en tales situaciones —objetivamente previsibles y hasta probables— la fuerza de resistencia humanamente necesaria, y este mismo estoicismo es, por lo tanto, la ideología de autodefensa del hombre entregado en su impotencia a merced de fuerzas superiores. Tellheim puede mantener esta ideología al precio de los mayores esfuerzos y frente a un mundo exterior hostil, pero no bien se encuentra en presencia de Minna se siente interiormente obligado por ésta a la última sinceridad, y su actitud estoica se derrumba y deja que estallen sus sentimientos de rebeldía, largamente sofocados, contra la injusticia que se le ha inferido. La reacción toma la forma de una carcajada ante su destino, y Minna se siente espantada: "Jamás había oído imprecaciones tan pavorosas como vuestra risa". "¡Es la risa pavorosa del odio a los hombres!" Pero Minna es demasiado inteligente y firme desde el punto de vista ético para detenerse en el espanto. Invoca con un tono medio burlón el ejemplo de Otelo, pero prosigue con la más auténtica seriedad humana: "¡Oh, feroces hombres, hombres inflexibles de mirada constantemente fija en el fantasma del honor! ¡Acorazados contra cualquier otro sentimiento! ¡Aquí, Tellheim, aquí y a mí es preciso que miréis!" Entonces Tellheim se siente tocado en lo más profundo de su ser de manera catártica, y distraídamente replica: "¡Oh, sí! Pero decidme, señorita: ¿cómo ese moro entró al servicio de Venecia? ¿No tenía patria ese moro? ¿Por qué arrendó su brazo y su sangre a un Estado extranjero?" En este punto podría cuajar una tragedia de Tellheim. Pero tan sólo aparece en el horizonte, aun cuando confiriendo al conjunto de la obra una tonalidad completamente nueva de doble significación: por un lado recuerda que nos hallamos ante una

comedia, aunque en fin de cuentas la base de ésta sea apropiada para originar una tragedia, y por el otro subraya, al mismo tiempo, que el carácter episódico conservado por la erupción trágica responde, pese a todo, a la lógica interna de las cosas y que no estaría de acuerdo con la naturaleza última de los seres que encuentran su destino en tales circunstancias y bajo esa forma extraer las consecuencias de ello, por más que sea formalmente posible. Es una verdad que descansa en estratos de desigual profundidad. A primera vista resulta evidente que el fracaso de un hombre como consecuencia del carácter contradictorio de la vía que ha elegido por razones "pedagógicas" sólo puede satisfacer las exigencias exteriores y formales de una tragedia. Muy bien podría ese hombre ser destrozado por las circunstancias de su vida, pero no conocer un derrumbamiento trágico que lo llevase a encontrar su propia esencia personal y a manifestar ésta de manera sensible en una creación artística. Que en la época moderna hay muchas tragedias de este tipo, he aquí un hecho que no podía ser para Lessing una razón valedera para producir otra más. Y sabemos, también, que los sentimientos del propio Lessing para con la tragedia eran contradictorios. Era uno de sus teóricos más eminentes y conocía perfectamente que en su época las bases objetivas, sociales e históricas de la existencia abundaban en virtualidades trágicas. No bien las observaba de modo directo, veía y concebía tragedias. Pero más profundamente sentía, aunque no diera a este sentimiento una expresión teórica directa, que hay en el hombre fuerzas que conducen en el plano humano a la superación de la tragedia. En *Natán el Sabio*, al despedirse de la vida y de la actividad literaria, trae a escena una de esas fuerzas espirituales –la sabiduría– que debía proporcionar, en una obra cuya acción se compone de un encadenamiento de conflictos inverosímilmente quiméricos, pero extremadamente peligrosos en la práctica, la prueba poética de que la inteligencia humana y la auténtica sabiduría se hallan siempre en condiciones de atenuar las asperezas de semejantes conflictos y de resolver éstos sin compromisos morales, suscitando al nivel de una humanidad verdadera un movimiento de generosa lucidez.

En la comedia que nos ocupa, esta función incumbe al personaje de Minna. También ella tiene su sabiduría, pero ésta

no aventaja a la vida, no planea sobre ella, así como, por lo demás, tampoco en Natán es una abstracción muerta; al contrario, proviene de una experiencia de la vida, de una experiencia profunda y profundamente elaborada. La sabiduría de Minna no es, si la consideramos de manera directa, del todo "sabia"; es el recto impulso de un ser auténticamente humano hacia una vida que tenga un sentido y que sólo puede realizarse en común y en el amor. Siempre es, por lo tanto, un impulso que apunta a percibir seres concretos en su concreta humanidad, a hacer suyos los problemas de éstos, pero al mismo tiempo a captar de una sola mirada lo mejor que éstos tienen en sí y a ayudarlos, justamente gracias a esta mirada, a encontrarse y realizarse por sí solos en el mejor sentido de sus posibilidades.

Son, con todo, elementos positivos que no se reúnen en parte alguna para formar una "figura ideal". Minna puede equivocarse, puede alimentar concepciones irreales acerca de los hombres y las situaciones, sólo que a través de todos los errores su lúcida razón y su autenticidad ética siempre vuelven a abrirse paso, victoriosamente, y trasforman en verdad la concepción falsa, con tanta frecuencia como el rígido moralismo estoico de que está poseído Tellheim trasforma en equivocación su recto objetivo con respecto a sí mismo. Minna es en lo más profundo de su ser de una valentía inalterable, de una valentía a la que nada puede afectar, y de ahí que, delicada, graciosa y decidida, atraviese con toda sencillez, sin ningún despliegue espectacular de energía ni grandes gestos, los más trágicos conflictos. En ella se encarna lo que hay de humanamente mejor en el espíritu alemán de las "luces".

La afinidad y el contraste entre Minna y Tellheim proporcionan a la comedia otra tonalidad fundamental: el contrapeso gracias al cual la tendencia de Tellheim a lo trágico no se ve simplemente frenada y desbaratada, o mejor dicho, sí, pero de manera tal que el interesado, llevado a superar su rígida moral, confirma y aumenta su valor de hombre. La moral estoica se encuentra, así, reducida a nada frente a un mundo encarnado por Minna en el que la virtud no necesita de un inflexible y pesado aparato de deberes y en el que reina esa ética de la que la moral tradicional querría ser guardiana aun en medio de una sociedad todavía corrompida. Este

juego de dos tonalidades da a la intriga exterior un sentido interior, una significación espiritual. El desenlace feliz impuesto por la ley de la comedia no es un *happy end*, ni menos aún una glorificación del régimen federiquiano; es el cuento de hadas de la *Aufklärung* que cuenta la inevitable victoria de la razón afinada en gracia. Ahí tocamos lo más profundo de la concepción que Lessing se hace del mundo, inconmoviblemente seguro de que es —de que sigue siéndolo, a despecho de todos los infortunios y pese a la lúcida conciencia que tiene de todas las disonancias que existen en la realidad—, de que en su esencia última el mundo es, digo, armonía. ¡Entonces, en la plenitud de su existencia, en el período en que más feliz vivió, el mejor hecho para él, es cuando aparece la forma de un cuento realista, eminentemente terrenal, brillando con una luz terrenal!

Esta concepción del mundo une a Lessing con Mozart. Profundo es su parentesco y se extiende a todos los dominios. Acaso, en lo que compete a las ideas, aparece con una claridad aún mayor en otras obras, como por ejemplo *La flauta mágica* y *Natán el Sabio*. Justamente en *Minna von Barnhelm*, en su diálogo tan conforme al genio de Lessing, de forma tan intelectualizada, es donde aparecen con mayor nitidez las diferencias con la música, sobre todo con la de Mozart, como que toda la construcción de la obra, el ininterrumpido surgimiento de problemas morales, planteados con su forma conceptual y resueltos una y otra vez bajo formas éticas siempre renovadas, todo, digo, crea por cierto una leve y aérea atmósfera poética, pero a primera vista ésta parece lo más lejana posible de una composición musical mozartiana.

Y sin embargo en eso estriba el parentesco, pues el "intelectualismo" de la lengua y del diálogo de *Minna von Barnhelm* considerado en su totalidad, en sus líneas fundamentales, no es, como por ejemplo en los dramáticos versos de *Natán el Sabio*, un instrumento de formulación intelectual definitiva. Al contrario. Toda la composición de la obra desemboca en la superación (*Aufheben*, en el triple sentido hegeliano) de las falsas concepciones moralizantes, de las tendencias a la petrificación del moralismo estoico, a partir de una ética humana y mediante un constante vaivén de los valores, y por ello ninguna formulación intelectual particular puede mantenerse,

fijarse definitivamente ni hallar su consumación en un plano puramente intelectual. Tan pronto una formulación de esta especie se hunde en el flujo de las acciones y reacciones humanas y de las éticas desencadenadas por el comportamiento humano específico, que es su base existencial, y tan pronto, cuando surge de nuevo, devuelta a la superficie por otros conflictos humanos (y no por su propia lógica inmanente), aparece renovada por el *hic et nunc* de una situación concreta. Cierto es que se halla, por consiguiente, sometida al mismo destino de la disolución en la superación; pero, respecto del contenido, lo que predomina es la renovación concreta. El estilo de diálogo inmediatamente intelectualizante, que es su consecuencia, produce, pues —acentuado, además, por el hecho de que cada réplica queda formulada con la luminosa trasparencia propia de Lessing y porque la individualidad de los personajes se expresa más bien por el tenor moral de su ser y de su comportamiento que por un lenguaje individualizado—, una autosuperación de su intelectualidad en un diálogo constantemente animado en epigramas. El carácter epigramático no hace otra cosa que suprimirle a la expresión humana toda pesadez terrenal y la trasforma en un libre vuelo hacia un propósito fijado, pero no formulado.

Viene además a acentuar la tendencia el hecho de que el diálogo dramático no es llevado como el desarrollo, a través de la acción, de un sistema ideológico encarnado en los personajes y sus relaciones recíprocas, como ocurre en *Natán el Sabio*, sino que constituye un vaivén —pleno de movimiento escénico y *humour*— de energías psicológicas cuya dinamismo interno queda determinado por el núcleo central humano de los problemas vitales presentados, lo cual es causa de que hasta la discusión, el enfrentamiento de las tesis y las antítesis, surja de la vida realmente vivida y vuelva a hundirse en ella, para reaparecer posteriormente, determinada de una manera nueva por los problemas vitales de los personajes, en forma de diálogo en la escena de lo inmediato y para sufrir nuevamente un destino análogo. La crítica de la moral, la disolución y el esplendor del rígido moralismo estoico en una ética dinámica, vinculada a la individualidad humana: todo proporciona, hasta en el pormenor del diálogo, un principio de composición completamente diferente de la reflexión filosófica de Natán o del

drama social concreto de Emilia Galotti. Diálogo tal sólo es posible cuando el fundamento último de la intriga se basa, no en la necesidad inmanente del encadenamiento de los hechos, como en *Emilia Galotti*, sino en un cimiento más hondo, en el armazón de una concepción del mundo gracias a la cual todas las "inverosimilitudes" de las situaciones, de sus encadenamientos, de sus desenlaces, son llevadas por una necesidad más profunda, como, podríamos decir, la de una filosofía de la historia. En *Natán* este resultado se obtiene por medios directamente filosóficos; en *Minna* la composición se ve llevada por un sentimiento de la vida apuntalado por una concepción del mundo, sentimiento que no se expresa de manera directa en ninguna réplica en particular, pero que determina la totalidad de las réplicas.

Eso es lo que permite a los diálogos alcanzar una musicalidad de índole mozartiana. Por poco fortuita que sea la contribución de los libretos de Mozart a la acción de su música desde el punto de vista de la "filosofía de la historia", la base primera de la alegre certeza de la victoria última del reino de la "razón" reside, en una profundidad inconmensurablemente mayor, en la música misma. Lo privativo que tiene *Minna von Barnhelm* en la literatura de la *Aufklärung* es justamente el hecho de que Lessing logró en ella, con los meros recursos del lenguaje e incluso confiriendo a éste la acuidad propiamente intelectual de un diálogo epigramático, crear un clima afectivo capaz de trasportar con los medios del arte y de sugerir de un modo convincente esa certeza en el porvenir que absorbe dificultades y obstáculos, un clima que permite la aparición, con la sensible evidencia de una realidad que podría ser vivida, de las amenazadoras posibilidades de una oscilación de esas tendencias plenas de esperanza hacia la sombría tragedia del fracaso. Son, no obstante, posibilidades que permanecen latentes y como en suspenso al borde de la irresistible corriente que arrambla con todo.

Ya hemos intentado señalar los fundamentos ideológicos de los medios auténticamente poéticos que le permitieron a Lessing concluir en una obra de lenguaje tan cercana a la música de Mozart en la esfera de las ideas. Lo que otorga a esta obra su carácter a la vez poético y concreto es el hecho de que los problemas morales surgidos de las más profundas

necesidades vitales son constantemente engastados en un diálogo epigramático que les proporciona los contornos más firmes y más liberados de toda pesadez, pero que, apenas formulados, se disuelven y florecen en una ética individual, y por eso mismo se hunden en la corriente afectiva del movimiento total. Semejantes metamorfosis de bien delimitados pensamientos en sentimientos fluidos y aéreos, llevados por un irresistible impulso hacia el reino de la "razón", son la fuente de la notable asociación, dentro del despliegue del lenguaje, entre "melodía" y "acompañamiento"; no obstante, la luminosa nitidez de la formulación verbal no se extingue cuando parece disolverse en el clima afectivo del conjunto. Muy por el contrario, cada una de las dos componentes acoge continuamente elementos tomados de la otra y, gracias a una homogenización recíproca, los restituye, enriquecidos, a su esfera de origen. Es una permanente ósmosis que crea un clima vivido de manera auténticamente inmediata y al que la precisión de los contornos del diálogo intensifica, ahonda y enriquece, haciendo de él un "acompañamiento" adecuado que lleva a la obra hacia sus cumbres, mientras que por su parte los elementos que atañen al clima afectivo se alzan de manera constante hasta el plano de la "melodía", de riguroso contorno, en donde, al reforzar, profundizar y enriquecer a su vez a ésta, encuentran su sitio natural.

Esta aérea levedad, que sobrepasa como danzando todos los siniestros peligrosos, todas las amenazas tenebrosas, aunque sin menoscabar su realidad de potencias vitales; esta lúcida razón, presentada como la fuerza más irresistible de la vida en su movimiento hacia adelante, es, sin metáfora, la base del espíritu mozartiano que anima a la comedia de Lessing. Dentro de lo más grande y fascinante que hay en el espíritu de las "luces" se encuentra con lo más grande y exaltante que hay en la figura de Mozart.

[1] Alusión al título de un poema de Goethe, *Dauer im Wechsel.* (*Ed.*)

Geneviève Mouillaud

Sociología de las novelas de Stendhal: primeras investigaciones

Las investigaciones sociológicas acerca de las novelas de Stendhal, cuyos primeros resultados se dan en este artículo, tienen por punto de partida un estudio estructural de las dos primeras novelas de nuestro autor: [1] *Armancia* y *Rojo y negro*. Me limitaré a señalar sus rasgos generales.

1. Ambas novelas se desarrollan en Francia y en un "tiempo presente" explícitamente designado como un momento de la historia. No hay otro mundo y no hay, en particular, un más allá religioso.

2. El común de las gentes, los "seres vulgares", no conocen otros valores que los del dinero y el prestigio social bajo formas degradadas (vanidad, conveniencias, moda, "vanagloria", rango, posición social, etcétera). Los demás valores, particularmente los sentimientos de amor y amistad, las convicciones políticas, la fe religiosa, el amor al arte y a la naturaleza, sólo son para ellos pretextos inauténticos. Es el reino de la hipocresía (consciente) o de la afectación (semiconsciente).

3. El carácter excepcional del héroe consiste en su aspiración a otra cosa. Ha sido hecho "para sentir venturas distintas de las del dinero y la vanidad".[2] Sueña con lo natural, con el heroísmo, la gloria, la "perfecta intimidad" en amor, es decir, con una relación directa, auténtica, consigo mismo, con lo real, con la colectividad, con otro ser. Pero también su aspiración forma parte de la sociedad tal cual es y tal como se halla sometida a sus leyes, aunque según un modo diferente del de los seres vulgares. No puede encarnarse en un contenido a la vez auténtico y concreto. Las dos novelas mencionadas presentan otras tantas variantes de este tipo de héroe. El primero —Octavio, en *Armancia*— está a salvo de toda preocupación por el dinero y poco menos que exento de vanidad y es lo bastante lúcido para advertir la imposibilidad de llevar a cabo sus aspiraciones. Éstas permanecen, por tanto, en estado de abstracción: tienden hacia "una dicha ausente", con la que se sueña sin poder nombrarla. Es lo que expresa Stendhal al hacer de Octavio un impotente. Julián Sorel, por su parte, puede actuar porque no es del todo puro ni completamente lúcido. Se encuentra encadenado a lo real por la necesidad (necesita dinero para vivir) y la ilusión. El mito napoleónico representa para él un ideal de acción y gloria auténticas, pero vivido de un modo doblemente inauténtico, puesto que se trata de un mo-

delo por imitar y puesto que la acción en la Francia de la Restauración exige condiciones opuestas a las del modelo –hipocresía en lugar de coraje– y sólo proporciona caricaturas de la acción y la gloria. El éxito de Julián es, objetivamente, el de los seres vulgares: dinero, un título, un grado y un excelente matrimonio. Cuando toma conciencia de ello al leer la carta de la señora Rénal, siente una "ofensa atroz" [3] y termina definitivamente con su éxito mediante el crimen y la condena a muerte, "lo único que no se compra". Su última meditación en la cárcel lo muestra en busca –también él– de una dicha ausente, de una comunidad humana (el "punto de reunión entre las almas tiernas" [4] que representaría Dios, si existiera), de una acción auténtica (y ahora descubre "charlatanismo" hasta en Napoleón).[5]

4. La fractura entre el héroe y el resto de la sociedad, que representa lo real, es subrayada por la ironía del autor. Ésta se expresa en la primera novela, no directamente, sino de un modo ambiguo: el lector supone permanentemente, sin estar nunca seguro, que la impotencia moral de Octavio es, en realidad, una impotencia física, no sólo ridícula, sino además grotesca según las normas de la época. En *Rojo y negro* la ironía deja de ser ambigua para pasar a ser contradictoria: lo que hace ridículo al héroe es precisamente lo que hace de él un hombre superior, esto es, su diferencia con los demás. La ironía traduce, pues, la imposible exigencia de que el héroe sea a la vez diferente y adaptado y que la realidad y el valor se junten en un mundo en el que se encuentran desunidos.

Esta estructura se inserta con todo rigor en la definición que Georg Lukács da del género novelístico en *Teoría de la novela:* [6] un "género épico", es decir, un género en el que existe una relativa comunión entre el héroe y el mundo. Pero también hay entre ellos una separación insalvable: el héroe anda en busca de la autenticidad (la "patria lejana", que se parece a la "dicha ausente") en un mundo inauténtico, y su propia búsqueda es inauténtica, aunque de otra manera, y remata en una desilusión final. La ironía del autor asegura la unidad estética de la obra al subrayar la contradicción que estriba en ella.

Por ahí habría podido comenzar mi descripción de las novelas de Stendhal; pero el criterio inverso destaca mejor una

correspondencia tanto más notable cuanto que Lukács no pensaba en Stendhal (hasta menciona esta ausencia, como una lamentable laguna, en el prefacio de la reciente edición francesa de su libro). Por lo demás, Lucien Goldmann había señalado la posibilidad de integrar *Rojo y negro* en el género novelístico definido por Lukács y había comparado *Teoría de la novela* con la obra de R. Girard titulada *Mensonge romantique et vérité romanesque*.[7] Girard esclarece en gran medida la obra de Stendhal al subrayar el papel de la "mediación", del deseo "triangular", que es imitación de otro y que no apunta en realidad a su objeto declarado, sino al precio que el otro le atribuye. He seguido a Girard en su análisis de la vanidad como forma de la mediación y he añadido a éste un complemento esencial: el papel del dinero —por lo menos tan obsesivo como el de la vanidad—, que en la novela es inseparable de aquélla y que tiene, sobre todo, exactamente la misma estructura. El valor mediador, el "precio", reemplaza al deseo directo de los seres y las cosas.

Precisemos aquí que los análisis de Lukács, Girard y Goldmann sólo atañen a un linaje de obras entre las habitualmente designadas con el nombre de novelas, cual es el que va de *Don Quijote* a Proust, según Girard; de *Don Quijote* a Tolstoy (que no pertenece del todo a esta línea), según Lukács, y, según Goldmann, de *Don Quijote* a Malraux, con profundas modificaciones de estructura antes de la mutación de la "nueva novela". Las inclusiones y exclusiones son un simple problema de análisis concreto, una vez dada la definición de conjunto. Es dable en cambio plantear el problema de su validez. ¿Vale más seguir el uso corriente e intentar estructurar todos los relatos generalmente llamados novelas? Empresa imposible, o mejor dicho posible al nivel de una extrema generalidad, cual es la de las leyes de todo relato, que puede tener un interés antropológico, pero que en sociología no sirve para nada. Por el contrario, lograr desprender de esta confusa masa un género rigurosamente definido era dar un primer paso hacia el conocimiento del conjunto. Cuando se hayan deslindado otros tipos de "novelas" y se los haya estudiado a su vez, será interesante buscar las razones de su coexistencia y de su reunión bajo un mismo nombre y será interesante, en particular, analizar las relaciones entre la novela de héroe problemático y todas las

formas de novelas de héroe positivo, con el que el lector puede identificarse. Mientras tanto, hay ya un primer ordenamiento que ha hecho un importante progreso, y en el presente estudio seguiré llamando "novela" al género definido más arriba. Observemos, por lo demás, que éste comprende algunas de las obras generalmente reconocidas como las mayores y que ello es índice de su importancia sociológica.

Dentro de este género, *Rojo y negro* posee características particulares. Podemos resumirlas diciendo que se trata de la más positiva de las novelas de héroe problemático.[8] En efecto, varios elementos limitan la degradación del mundo y la desilusión del héroe.

Los valores de la acción y de la energía suponen una consistencia interior del individuo, una solidez de lo real y un posible contacto entre los dos que no habrán de encontrarse en igual grado en las novelas posteriores a *Rojo y negro*. Son valores que existen por sí solos, aunque su contenido sea inauténtico: Julián, que actúa, vale más que la bella alma impotente de Octavio, y por lo demás, llegado al umbral de la muerte, no lamenta haber actuado. Con la renuncia al éxito conquistado ha podido hacer que en ese mismo acto se reúnan el valor y la realidad. Por un instante sin duración, por lo demás, pues realidad y valor sólo pueden hacerse presentes de manera alternada; pero el punto de encuentro existe: por lo menos una vez habla Julián delante de sus jueces en nombre de una colectividad, por lo menos durante unos días sabe de una perfecta intimidad con la señora Rénal, y sus últimos instantes al sol y al aire libre son un dichoso contacto con el universo. Una inscripción de *Rojo y negro* presenta explícitamente esta "cordura"[9] final como un resultado de su pasada "locura".

Entre el héroe y los seres vulgares existen personajes intermedios, que son portadores de valores ilusorios o parciales, pero vividos de una manera auténtica: los creyentes sinceros, en primer término la señora Rénal; Altamira, liberal condenado a muerte; el cantor Gerónimo, que vive para la música y el instante; el epicúreo Saint-Giraud y dos representantes de la antigua nobleza: el señor de la Mole y Matilde. En grados diversos de autenticidad y lucidez (y en razón inversa: la señora Rénal es más auténtica y menos lúcida que Matilde) representan en torno del héroe otros tantos signos de una posible

orientación. Basta con pensar en Flaubert para medir la diferencia con un mundo en el que todos los personajes "se arrastran por el mismo fango".

Los valores liberales, en fin, aun cuando también ellos sean problemáticos en sí mismos, conservan una indiscutible fuerza polémica contra las tentativas de reacción política y religiosa (véanse el episodio de la "nota secreta" y la descripción del seminario). La condena a término de los ultras no ofrece duda; aparece además como deseable. Hay en el interior de la obra un movimiento de la historia y un acuerdo parcial con éste.

Ese estudio interno me llevó a tomar por base del trabajo propiamente sociológico las hipótesis generales formuladas por Goldmann, quien comprueba en primer lugar la homología existente entre la estructura de la novela y la de la economía en una sociedad que produce de modo esencial para el mercado: "En la vida económica —que constituye la parte más importante de la vida social moderna— toda relación auténtica con el aspecto cualitativo de los objetos y los seres tiende a desaparecer, tanto de las relaciones entre los hombres y las cosas como de las relaciones inter-humanas, para ser reemplazada por una relación mediatizada y degradada: la relación con los valores de cambio puramente cuantitativos. Naturalmente, los valores de uso continúan existiendo y hasta rigiendo, en última instancia, el conjunto de la vida económica, pero su acción adquiere un carácter implícito, exactamente como la acción de los valores auténticos en el mundo novelístico".[10]

Conviene formular en este punto una precisión. Si en las novelas de Stendhal el reino de la mediación aparece en su forma más visible —la del dinero—, al mismo tiempo que con la forma más compleja de la vanidad, está muy lejos de hacerlo de igual modo en todas las novelas. Las de Proust, por ejemplo, son novelas en las que la mediación se expresa con diversas formas, que van desde los celos hasta el esnobismo, y en las que el dinero sólo desempeña un papel secundario. Se trata de comparar el contenido anecdótico de la novela, no con una realidad sociológica, sino con la estructuración del mundo y de las relaciones humanas, que le da indisolublemente su forma y su sentido. Lo que me llevó a descubrir el papel capital del dinero en la obra de Stendhal (papel que expresan, por ejemplo, el hecho —hasta ahora inadvertido—[11] de que *Arman-*

cia comience por la llegada de dos millones de francos y las reacciones de cada cual ante esta súbita fortuna) no fue una preocupación económica *a priori;* fue una pregunta acerca de la estructura de la novela: "¿Qué es lo que distingue al héroe de los 'seres vulgares'?", y la respuesta de Armancia, ya citada: ha sido hecho "para sentir venturas distintas de las del dinero y la vanidad".

La segunda homología concierne a la evolución paralela de las estructuras novelísticas y las estructuras económicas y sociales. De Cervantes a Stendhal, de Flaubert a Proust, el reino de la mediación se hace cada vez más universal en el interior de la novela, al mismo tiempo que en el plano sociológico las supervivencias feudales retroceden frente a la gran industria, y el sistema capitalista pasa a ser la única realidad. Las grandes crisis de comienzos del siglo xx y la trasformación del capitalismo liberal en un capitalismo de monopolio, en el que el individuo desempeña un papel cada vez menos importante, son contemporáneas de la crisis [12] de la novela de héroe individual, de las tentativas con miras a volver a vincular al héroe a una colectividad (entre las dos guerras), y en seguida de la crisis de la actual "nueva novela", que carece de héroe.

Hay que señalar aquí, anticipándonos un poco a la averiguación sociológica, el lugar que ocupa Stendhal dentro de esa evolución. Personajes relativamente auténticos, que no se han enterado aún de la muerte de los antiguos dioses [13] o que no pueden creer en ella, todavía eran posibles en la Francia de la Restauración, que en muchos aspectos había seguido siendo arcaica. Acaso no se debió al azar el hecho de que Stendhal, diez años después de *Rojo y negro* y después, asimismo, de los cambios sobrevenidos en la década de 1830, situara su última novela, con el propósito de hallar la misma alegría novelística, en una Italia de más tardía evolución.

Por otra parte, la presencia de la energía y la presencia de la acción coinciden (cosa que seguirá siendo cierta respecto de Balzac) con el período en que aún se hallan abiertas amplias posibilidades para la iniciativa individual. Es el duro reino del "cada cual para sí", pero "cada cual" todavía tiene un fuerte sentido. Bajo la Restauración, en fin, el liberalismo, aunque sin haber inspirado ninguna gran obra no problemática,

aún tenía una existencia lo bastante vigorosa para suministrar valores —presentes y ausentes a la vez— a un universo novelístico.

A partir de estas muy generales comprobaciones se entraba en el campo de las hipótesis: ¿sobre qué bases sociológicas se ha originado la problemática de la novela? No podía tratarse de una clase social íntegra: la burguesía posee su ideología —el liberalismo con sus diversas formas—, pero se trata, precisamente, de una ideología y no de un punto de vista crítico. Goldmann pensaba en una resistencia, difusa y quizá no conceptualizada, de individuos orientados sobre todo hacia el valor de uso y desconsoladamente afectados por el reinado del valor de cambio. ¿Tratábase tan sólo de unos cuantos individuos, los creadores en todos los campos (arte, ciencia, pensamiento), cuyo trabajo permanecía dominado, debido a su índole misma, por la preocupación de lo cualitativo? ¿O bien el "descontento afectivo" se había desarrollado especialmente en ciertas capas sociales? Tal era el problema planteado.

Para darle una respuesta precisa en el caso de Stendhal procuré constituir un instrumento de trabajo lo más independiente posible de las hipótesis y resolver ante todo un asunto previo muy sencillo: ¿había bajo la restauración un "medio" alrededor de Stendhal en los años de génesis de sus novelas? [14] En otros términos, ¿formaba una unidad el conjunto de las personas que Stendhal frecuentaba regularmente? Y éstas, ¿se conocían? El censo de las amistades de Stendhal y de sus recíprocas relaciones arroja una respuesta afirmativa: de unas sesenta personas en total, treinta tienen más de diez interrelaciones; algo más de cincuenta (incluidas las primeras, naturalmente) tienen más de cinco, y no quedan más que unas pocas unidades marginales (amigos de infancia, relaciones de mesa de fonda, por ejemplo). Tomé como base el conjunto definido por cinco interrelaciones, al que llamaré, con la esperanza de situarlo respecto de eventuales conjuntos más amplios, "medio" stendhaliano. Su estructura interna no es, por lo demás, la de un círculo con Stendhal por centro: éste no es un líder ni un "congregador"; más bien se encuentra en la intersección de varios grupos: salones de La Fayette, de Aubernon, de Tracy, de Cuvier, del pintor Gérard, de Madame Ancelot, amigos de la Pasta, "granero" de Delécluze, redacción de *Le*

Globe, etc. Pero el conjunto posee suficiente homogeneidad para permitir unas cuantas comprobaciones sociológicas.

La primera, aunque negativa, es tanto más importante cuanto que se la encuentra en todos los planos (social, político e ideológico), y es la ausencia de vínculos con los sostenedores del antiguo régimen. Casi ningún contacto con el *faubourg* Saint-Germain; ni nobles, siquiera, salvo aquellos que habían social y políticamente emigrado de su clase, los Tracy y los La Fayette (con una sola excepción notable: A. de Mareste, amigo íntimo de Stendhal y de origen noble, pero que también había sido funcionario del imperio). Nada de contactos con los ultras: el abanico político va desde la izquierda del partido liberal hasta los doctrinarios de centro-izquierda, aparte algunos ministeriales más apegados a su cargo que a sus convicciones. Nada de contactos con el catolicismo tradicional: el declarado ateísmo de algunos "ideólogos" [15] y de Stendhal, el poco embarazoso deísmo de *Le Globe*, el eclecticismo de Víctor Cousin, etc., circunscriben las discusiones religiosas sobre un fondo general de antijesuitismo. Corolarios positivos, que comienzan a ubicar el medio: éste está hecho únicamente de burgueses liberales y, para emplear un término anacrónico pero adecuado, laicos.

Segunda comprobación: la ausencia de los medios de la banca, el comercio y la industria. Ausencia también casi completa: las excepciones, como el antiguo agente de cambio Aubernon —por lo demás escritor y político— o como el librero Santelet, son siempre marginales. No es, con todo, una ausencia del mismo tipo que el de la primera. Es, podría decirse, una ausencia cercana, y ello en dos sentidos diferentes. Ante todo, los jefes del partido liberal como La Fayette, los diputados como V. de Tracy y los liberales muy politizados como Aubernon frecuentan a los grandes industriales liberales y, sobre todo, tienen con ellos una solidaridad política y un mínimo de comunidad de pensamiento ideológico: La Fayette y Benjamín Constant tienen los mismos principios liberales de base que Ternaux. Dentro del medio las ideologías "industriales" son defendidas por periodistas como Dunoyer o Cerclet. Y por otra parte las carreras de comerciante, industrial e ingeniero (que debe desembocar en la de industrial) se les han presentado a varios como una posibilidad, frecuentemente elegida por ami-

gos o allegados. La han rechazado con la conciencia de renunciar a ganar mucho dinero, pero también de preferir un oficio que a sus ojos tiene más valor.[16] De estas múltiples posiciones individuales resulta una compleja situación de conjunto: sociológicamente, distancia real y proximidad posible de las carreras directamente vinculadas al dinero y a la producción; política e ideológicamente, solidaridad y rechazo.

Tercera comprobación de conjunto: la amplísima predominancia de las actividades intelectuales y artísticas. Más de una treintena de escritores y periodistas, permanentes u ocasionales; profesores de historia, de filosofía, de literatura, de economía (que algunas veces son, por lo demás, los mismos que los anteriores: se pasaba con toda facilidad del periodismo a una universidad libre —y liberal— como el Ateneo; a la inversa, algunos profesores de la universidad oficial suspendidos por liberalismo, como Víctor Cousin, se convertían en escritores o periodistas). Científicos, naturalistas sobre todo, en torno de Cuvier; actores, pintores y músicos, con Gérard y la Pasta; uno o dos abogados y uno o dos médicos. Estas actividades constituyen todo el abanico profesional del medio, excepción hecha de algunos empleados administrativos.

Pero la administración desempeña, sobre todo, el papel de segundo oficio, o de aspiración no realizada, pues liberales declarados no podían esperar obtener puestos importantes bajo la Restauración. Una parte de ellos constituirá el personal político dirigente de 1830; por poco tiempo, por lo demás, pues serán el "partido del movimiento", y aquellos que no quieran sentar cabeza serán rápidamente eliminados. Pero cabe destacar que la política y la administración son, por la época que nos ocupa, las únicas posibilidades consideradas fuera de los oficios intelectuales o artísticos.

Entre aquellos escritores y periodistas, muy pocos son los que viven sólo de su producción. Casi todos ellos tienen otra fuente de ingresos: propiedades, rentas o un segundo oficio. Poder vivir de rentas es algo que se considera normal. Stendhal, con la ruina casi total de su padre y la pérdida de su puesto en 1814, no tiene una entrada que le permita vivir; necesita vender sus artículos, y esto es generalmente considerado como una desgracia,[17] que no tiene, por lo demás, nada infamante. No se encuentra gente joven "en lucha con las verdaderas nece-

sidades", las necesidades materiales inmediatas; en el punto opuesto, pocas grandes fortunas, nada de especulación en gran escala y ningún lujo ostentoso. Se trata de una capa media de la sociedad en la que nadie desconoce los problemas de dinero, pero en la que tampoco nadie conoce la fascinación "balzaquiana" que ejerce el dinero sobre los más pobres y a la vez sobre los más ricos.

Estas primeras observaciones no lo resuelven todo, ni resuelven, en especial, el problema de saber si los "intelectuales" y los artistas constituían en aquella época una capa social autónoma, con el problema consiguiente, en caso afirmativo, de las relaciones entre el medio "microsociológico" que hemos descrito y el conjunto de esa capa. Pero ya es importante saber que se trata ante todo, y poco menos que de manera única, de intelectuales y artistas y, en segundo lugar, de liberales, todos los cuales están en el movimiento político y alejados de la producción y de los negocios. Hay en ello una posible base para una actitud doble frente al mundo moderno: integración y no integración, adhesión y cuestionamiento; en una palabra, el "sí y no" de las novelas.

Queda por investigar si esa posible actitud era efectiva, si había realmente una toma de conciencia de los problemas. A decir verdad, el "no" es más difícil de captar que el "sí" y sólo se expresa de modo indirecto, o bien permanece localizado en textos privados, cartas y diarios íntimos. Las obras publicadas bajo la Restauración expresan más bien, como es natural, el punto de vista del liberalismo oficial. Es el caso de las obras de Stendhal, más cerca del liberalismo oficial en sus artículos para los periódicos ingleses que en su correspondencia; pero es también el caso de varios amigos suyos. Hay, pues, que explorar, individuo por individuo, todos los documentos.

Comencé esa exploración por "el lado de Delécluze", es decir, el lado en que las preocupaciones literarias y artísticas aventajan a las políticas (el otro polo es, esquemáticamente, el de La Fayette). Muchos documentos pertinentes han sido ya publicados y estudiados, y una investigación como ésta se beneficia con el notable trabajo proseguido por generaciones de stendhalianos. No se contenta, sin embargo, con retomar los resultados así obtenidos, porque se ve conducida desde otro

punto de vista. Cuando se pone entre paréntesis las preocupaciones biográficas y psicológicas centradas en Stendhal, hechos bien conocidos se reagrupan de una nueva manera y revelan realidades sociológicas que han permanecido hasta entonces poco menos que inadvertidas. Y la obra misma recibe en cambio un nuevo esclarecimiento. Así, tres problemas que mis primeros documentos presentan como centrales se hallan también en el centro mismo de otras tantas obras prenovelísticas de Stendhal: el de lo natural, el del romanticismo y el del dinero. *Del amor*, *Racine y Shakespeare* y *De un nuevo complot* son tentativas de respuesta a tales problemas. Son obras de transición hacia la novela.

El problema de lo natural nunca fue formulado de manera teórica, sino que se desprende de una serie de comprobaciones. Conocida es la afectación —considerada hasta ahora como un rasgo psicológico— que señalan en Stendhal varios amigos suyos: Jacquemont lo llama "Yo-yo" ["Je-moi"];[18] Mérimée observa su tendencia a "exagerar la importancia de sus acciones y sus palabras",[19] y Delécluze se siente molesto por su "pretensión de ser natural".[20] También se sabe que Stendhal devolvía estas críticas, a veces a los mismos que se las habían dirigido, como Jacquemont, al que llama, igualmente "Jacquemont yo-yo" ["Je-moi"], otras veces a algunos otros y otras, en fin, a todos los franceses en bloque. Nos hemos interrogado acerca de estas diversas anotaciones, tomadas aisladamente. ¿Eran objetivos los juicios de Stendhal? ¿Se trataba de una obsesión personal? ¿Quién tenía razón: sus amigos o él? En rigor, basta con comparar todos los textos de este tipo, cualquiera que sea el individuo al que se dirijan, para comprobar que el caso de Stendhal no tiene nada de particular y que todos sus allegados pasan su tiempo acusándose recíprocamente de afectación o de sus equivalentes: vanidad, orgullo, pretensión, papel representado, imitación, pedantería, respeto a las conveniencias y a la moda, opiniones estereotipadas tomadas de un periódico o un partido, etc. Es que cada cual persigue un sueño de originalidad, de ingenuidad, de naturalidad; en una palabra, de autonomía individual. No resulta asombroso que la acusación más frecuente sea precisamente la afectación de naturalidad: cuando la naturalidad es un valor, todo el mundo la representa, sin que nadie pueda vivirla directamente. Los más lúcidos lo sien-

ten y descubren en sí mismo la imposibilidad (Jean-Jacques Ampère, cansado de "verse actuar", se propone, como un programa, "ser lo que soy"),[21] o bien la descubren en todos sus contemporáneos (Albert Stapfer, después de haber reclamado del público un juicio ingenuo, simple sobre la literatura, escribe en una nota: "Releo esta frase y me pregunto si no hay ingenuidad en esperarla de los hombres del siglo XIX").[22] Van a buscar la naturalidad en épocas pasadas o países aún arcaicos —Grecia (Fauriel), España (Mérimée), Italia (Jacquemont, Delécluze)— y comprueban su ausencia en los países más adelantados: vanidad francesa, "mojigatería" británica, conformismo americano. No obstante, jamás renuncian a su búsqueda, y el texto indudablemente más revelador es el capítulo de *Del amor* sobre la naturalidad, en el que cada párrafo proporciona una receta para obtenerla, en tanto que el conjunto pone de manifiesto el fracaso ineluctable de todas estas tentativas, la imposibilidad de una relación trasparente y directa entre dos seres. Lo que no ven es la necesaria solidaridad entre su sueño y su imposibilidad, tan modernos uno como la otra y frutos ambos del mismo mundo: a partir del momento en que todo valor estriba en la autonomía individual, en que toda influencia social es experimentada como degradación, ninguna vida en sociedad —vale decir, ninguna vida, pura y simplemente— puede ser ya vivida con naturalidad. Si hubiera un acuerdo espontáneo e inmediato entre el individuo y su medio circundante, no se hablaría de papel, ni de copia, ni de convenciones; en resumen, si existiera la naturalidad, no habría motivo para ser natural. Es lo que expresará la forma misma de la novela. Biografía de un individuo que trata de ser natural. Lo mostrará oscilante entre el rechazo de los vínculos sociales (es decir, la locura y la impotencia) y la aceptación de vínculos sociales inauténticos, de la máscara y del papel, soñando a un mismo tiempo con libertad absoluta y con relaciones trasparentes con los demás.

Este asunto de la naturalidad esclarece otro: el del romanticismo, que se planteaba, a propósito de Stendhal, de dos formas: *a)* la coexistencia antes de 1826 de dos romanticismos muy diferentes: el de los poetas y el que defiende Stendhal en *Racine y Shakespeare* y que tiene por núcleo el medio ya descrito ("granero" de Delécluze, *Le Globe*); *b)* la existencia

de problemas comunes a la novela y a la visión romántica del mundo (fractura entre el valor y la realidad, entre el individuo y la sociedad), a los que se dan respuestas opuestas. El romanticismo elige el valor y el individuo en contra de la realidad social, mientras que la novela exige la imposible reunión de los dos términos de la alternativa. ¿Cuáles eran las bases sociológicas de las relaciones entre estos grupos opuestos bajo un mismo nombre, que presentan a la vez una comunidad y una divergencia de pensamiento? Sin agotar la muy compleja cuestión de la evolución del romanticismo en Francia después de 1826, vale decir, en el mismo momento en que fueron escritas las novelas de Stendhal, algunas observaciones sobre la época que nos ocupa pueden constituir un bosquejo de respuesta.

La primera poesía romántica —la de Lamartine, Vigny y el joven Hugo— y el romanticismo teatral —el de Stendhal— no tienen en común ni las ideas, ni el estilo, ni el género literario, y antes que nada sólo parecen encontrarse en una común oposición a la tradición clásica. Mirándolos con más detenimiento, en unos y otros se halla la misma reivindicación de originalidad, en cuyo nombre, precisamente, atacan al clasicismo, y el mismo malestar individual en las relaciones sociales. No obstante, este elemento común entra en la composición de dos visiones del mundo muy diferentes y cuya base sociológica también difiere. Los poetas románticos están vinculados a los medios aristocráticos; podría decirse que tienen, con respecto al *faubourg* Saint-Germain, el mismo tipo de pertenencia individual que Stendhal y su medio tienen con respecto al partido liberal. No son sus ideólogos ni sus cantores oficiales, pero comparten de un modo problemático sus opiniones políticas y religiosas. La nostalgia del pasado y del más allá compone con el malestar individual un conjunto coherente; insatisfecho del mundo tal cual es, el poeta puede por lo menos dar una forma a su sueño de evasión. Se podría pensar que el rechazo de las antiguas convenciones introduce una contradicción, pero el poeta no pretende ser modernista: busca sus referencias por sobre el clasicismo, en un pasado feudal, o en la literatura prerrevolucionaria de países como Alemania. Esta coherencia posibilitó obras románticas desde aquella época; la falta de contacto con lo real y el presente condenaba al poeta

a la vaguedad y a cierta pobreza de contenido; pero estos no son obstáculos insuperables para la poesía lírica.

En cambio, el romanticismo liberal siguió siendo teórico y sólo originó algunas piezas de teatro experimentales (la tentativa más importante es el *Teatro de Clara Gazul*, de Mérimée). Es que contiene insuperables contradicciones internas, varias de las cuales eran, por lo demás, conscientemente experimentadas por sus defensores y formaban lo esencial de las discusiones que se desarrollaban en casa de Delécluze hacia 1825. Es un romanticismo que quiere ser moderno y liberal: Jacquemont asimila la querella literaria a las querellas científicas y políticas (progreso contra reacción). Y de este modo un viejo profesor queda definido por él como "clásico hasta en geología: respeto por las opiniones antiguas y desprecio por las modernas. Esto es una variedad del amor por la *legitimidad*".[23] Ser romántico es ante todo escribir para los franceses de 1824 y no para los del siglo de Luis XIV. Pero es también escribir, sin convenciones, obras originales y naturales. Y el clasicismo se ve condenado no sólo entre sus imitadores del siglo XIX, sino también entre los grandes autores del siglo XVIII, como el fruto de una sociedad en la que reinaba el buen tono de la corte y la imitación del modelo real. A la pareja "antiguo-convencional" habría, pues, que oponer la pareja "moderno-original". Pero precisamente la originalidad es lo que se siente como cosa problemática en el mundo moderno: *Racine y Shakespeare* es una obra llena de comprobaciones satíricas sobre los advenedizos respetuosos de las glorias conquistadas, sobre los jóvenes liberales que sacan sus opiniones de su periódico, etc. Ya se trate del contenido mismo de las piezas, del género por adoptar (trágico o cómico), del público por considerar, en todas partes se presenta la misma contradicción. Las conclusiones implícitas de *Racine y Shakespeare*, las que el autor desearía evitar, pero que una y otra vez se le caen de la pluma [24] y trasforman el panfleto en un ensayo, en una obra de interrogación y no de afirmación, consisten en que la originalidad no tiene en parte alguna derecho de ciudadanía, en que el público se reduce a un eventual lector solitario, en que la obra moderna no podrá ser más que una crítica de la vida moderna y en que será necesario escribir novelas. Pensamiento contradictorio, pero más conformado a la realidad que

el de los románticos; se comprende cómo podrá originar, una vez que sus contradicciones hayan sido asumidas, el género problemático y realista de la novela. Y se comprende, también, que la crítica de la vida moderna haya podido desarrollarse en dos capas marginales con respecto a las grandes divisiones clasistas y partidarias, pero igualmente cambiar de sentido según su pertenencia fundamental: el "sí y no" de la novela se desarrolló en un medio donde no había base sociológica para lamentar el pasado e invocar el más allá, en un medio donde la insatisfacción debía continuar sin cimiento ideológico y coexistir con la conformidad.

Acerca del problema de la economía y del papel del dinero, los primeros resultados de mis investigaciones han levantado una objeción, la misma que yo formulaba al comienzo con respecto a las hipótesis de Lucien Goldmann. Las relaciones económicas y sociales, en las que Goldmann ve la base del género novelístico, me parece que deben permanecer, por su naturaleza misma, ocultas de los individuos que las viven, y sólo deben poder expresarse de una manera indirecta y muy lejana. He comprobado, con todo, la existencia de un interés muy vivo, consciente y declarado, en torno de Stendhal, por la economía política. En su medio hay economistas: Destutt de Tracy, Dunoyer, Cerclet, Alexis de Jussieu. Stendhal no es el único que haya leído a Smith, Malthus, Say y Ricardo. De todos ellos se discute en casa de Delécluze; Fauriel habla de ellos con su amiga Mary Clarke, y Jacquemont cierra una de sus cartas con esta exclamación: "¡Diantre, amigo mío, la economía pública es el mismísimo diablo!" [25]

Lo que permanece efectivamente oculto son los mecanismos básicos, los que sólo podían analizarse desde el punto de vista de otra clase. Pero en el centro de las realidades económicas y de la vida diaria, en forma concreta y no teórica, los problemas son conscientemente expresados. El de la oposición entre el valor de cambio y el valor de uso, por ejemplo, queda presentado por Jacquemont desde el punto de vista del consumidor. Jacquemont reprocha a los yanquis el hecho de no tener otro placer que "el consumo del producto de un trabajo anterior, el consumo de un valor".[26] En contra del *time is money* reivindica la posibilidad de un uso gratuito del tiempo, destinado al placer o al pensamiento: comprar un libro, dice,

no le resulta caro a un industrial norteamericano, pero el tiempo de leerlo le saldría demasiado caro. Por último opone a las relaciones de dinero con las cosas una relación de uso, amistosa y directa: "Aquí [en las Indias] me es indiferente cambiar a cada momento de vaso y de cuchillo; pero en casa de mi padre hay un cuchillo que es mío desde hace diez años, y un vaso que es mío, y una taza de porcelana de Sèvres [...] que ha pasado igualmente a ser mía gracias al uso. Amo ese cuchillo, ese vaso, esa taza... Dejando aparte toda *gazmoñería* filosófica, declaro que prefiero no ser rico. Creo que así siento más simpatía por los seres y las cosas ... El hombre dueño de cien mujeres no ama a ninguna: para él ellas no son más que cosas, y nosotros casi sabemos hacer seres con cosas".[27]

Pero es en calidad de "productores" como los artistas y los escritores sienten más vivamente el papel del dinero y el de la publicidad (ahora se la llama "engañifa", y su principal vehículo son los periódicos), que es inseparable del primero. A su regreso de Italia, un pintor deplora la situación de la pintura en Francia, en donde "es necesario decidirse a hacer un oficio de su arte...".[28] Jean-Jacques Ampère escribe: "Hacer poesía por dinero es como prostituirse".[29] Pero el escritor es un "industrial", como dice Stendhal, que concede valor a su hoja de papel y que debe, una vez concluido su trabajo, "hacerse vender", le guste o no. "No soy autor —escribe Delécluze— ni siento la dignidad de mi profesión sino cuando estoy trabajando en mi gabinete. Tan pronto como mi obra ha tomado forma de libro, se la ha encuadernado y sé que está en venta, siento que me convierto en mercader de libros. Al cabo, en este mundo es necesario tener un oficio, sea el que fuere."[30]

Las condiciones de la producción literaria se sienten cual si estuviesen directamente ligadas a la sociedad moderna. Habría que verificar la realidad objetiva de esta impresión, pero es una realidad que concuerda con lo generalmente reconocido por los historiadores y los economistas. Por otra parte hay una voluntad de independencia individual, fruto, precisamente, de las mismas condiciones sociológicas y que hace más sensible a los escritores y a los artistas la esclavitud del mercado que otras esclavitudes en otros tiempos, como por ejemplo la del mecenazgo.

También se señala el papel del dinero en las relaciones

humanas, en el matrimonio ("mercado de dinero y vanidad"), en el amor y en la amistad. El papel del dinero reduce a pretextos las opiniones confesadas: "Uno sólo es realista, caballero, religioso, etc., exclusivamente hasta que se llega al dinero", escribe Delécluze, quien menciona "esa tácita confesión que todo el mundo hace, esa convención sórdida de no vivir más que para el *dinero* o el poder, que destruye todos los vínculos y soportes que fuerzan a los hombres a respetarse".[31]

Por último, entre los viajeros en busca del mejor estado social, siempre comparando un país con otro, entre esos liberales que gustan del "viaje a los posibles", el problema de las relaciones entre la libertad política y el dinero, entre la riqueza de las naciones y la felicidad de los hombres, domina todas las discusiones. Sarah de Tracy se escandaliza del papel que desempeña el dinero en la república estadounidense, y Jacquemont le responde: "Vuestro error consiste en pensar de inmediato en Esparta con nombre de república, y no reparáis en que el amor a las riquezas, el respeto por ellas, se combina con las opiniones republicanas; veis en ello una inconsecuencia, un olvido de los principios, y creo que os equivocáis, pues en los Estados Unidos existe, creo, la república [y] la riqueza es allí poco menos que la única superioridad social".[32] Aparecen discordancias entre el juicio que debe formularse sobre la forma de gobierno y sobre la vida diaria: Francia e Italia, y Francia y Norteamérica son incansablemente comparadas y opuestas. Pensándolo a fondo, ¿cuál preferir? ¿Quién es más feliz: el pobre campesino griego o el artesano inglés? Etcétera. Preguntas sin respuesta, que habrán de retomar los *Viajes* de Stendhal y que siempre rematan en la comprobación de que el mundo moderno, el mundo de la libertad, es también el reino del dinero.

Éste es precisamente el problema que se halla en el centro de la última obra de Stendhal antes de su paso a la novela: el panfleto de unas veinte páginas titulado *De un nuevo complot contra los industriales*.[33] Está abiertamente dirigido contra un periódico sansimoniano —*Le Producteur*— y contra la última obra publicada del maestro: *Catecismo de los industriales*. Pero Stendhal le hace sufrir al pensamiento de Saint-Simon una significativa distorsión a fin de llevarlo al problema que le interesa. Saint-Simon omitía casi por completo el problema del dinero y, en particular, las diferencias entre ricos y pobres, que des-

aparecían frente a la gran oposición entre productores (o industriales) y desocupados. A esa clase en su conjunto, designada como "la capacidad industrial", asignaba el papel de "juzgar acerca del valor de todas las demás capacidades".[34] Pero Stendhal, fiel a la lógica, no de Saint-Simon, sino de la sociedad burguesa, traduce de inmediato: "Visto que la primera línea de la sociedad ordenada a lo Saint-Simon resulta ser un tanto numerosa, puesto que vemos situados en ella a todos los zapateros, a todos los albañiles, a todos los labriegos y a muchos otros, preciso es, en aparencia, alinear de acuerdo con sus éxitos, es decir, de acuerdo con sus riquezas,[35] a los miembros de la clase que está a la cabeza de todas las demás; ahora bien, ¿quién es el jefe de ella en París? ¿Qué hombre debe ser *el juez de todas las capacidades*? Evidentemente, el más afortunado de los industriales, el señor de Rothschild..." Precisamente con esta idea va a habérselas el panfleto, a saber, con el reconocimiento declarado de la riqueza como valor y medida de los valores.

¿Por qué, cabe preguntarse, ir a buscarla en Saint-Simon, en quien no está, cuando se encuentra de una manera harto más explícita, por ejemplo, en un apologista de la industria como Dunoyer, a quien Stendhal conocía bien? En el libro de Dunoyer titulado *La industria y la moral consideradas en su relación con la libertad* hallamos una constante asociación entre virtud, riqueza y capacidad, y fórmulas como éstas: "En el estado social que describo [la verdadera sociedad industrial] la fortuna es un título digno de estimación. Por tanto, yo no podría aprobar el reproche que se les ha inferido a los americanos de hablar con una suerte de desdén acerca de los hombres sin fortuna...".[36] Pero Dunoyer es un liberal, un liberal valiente y perseguido, y Stendhal se encuentra vinculado a él por una fundamental solidaridad,[37] en tanto que Saint-Simon había criticado al partido liberal y recurrido a Luis XVIII. Stendhal cree tener una ocasión de hacer concordar todas sus posiciones, de poder a un tiempo hablar como liberal y atacar el reino del dinero; por eso decide escribir un panfleto, pues para atacar hay que contar con una posición no problemática que defender. Sólo que la deformación que Stendhal le hace sufrir a Saint-Simon no resuelve las contradicciones internas de su pensamiento, y el panfleto se ve resquebrajado desde el

interior por un corte entre dos sistemas heterogéneos de pensamiento.

Por un lado hace el elogio de la industria como inseparable del progreso técnico (apología de los canales y de los ferrocarriles), pero sobre todo del progreso político, y se nombra a sí mismo como un "industrial", pues, dice, "La hoja de papel blanco que me ha costado dos moneditas es revendida cien veces más cara después de haber sido emborronada". Es reconocer una solidaridad de hecho. Para él, la industria, "que nos propone efectuar intercambios y quiere comerciar con nosotros", vale más que el "privilegio, que pretende arrebatarnos por la fuerza todos nuestros derechos". La industria produce las virtudes liberales de la razón y del espíritu crítico, y Stendhal desea ver "a los más renombrados industriales" en número de ciento en la cámara electiva. Por último, "los comerciantes en dinero necesitan cierto grado de libertad, sin el cual no habría crédito público", y como los nobles, atraídos por la ganancia, van a colocar su dinero en la industria, "el privilegio mismo se convertirá en amigo de esa indispensable porción de libertad [. . .] para que prosperen todas las manufacturas". De tal modo el vínculo en escala histórica entre la industria y la libertad política es evidente para Stendhal, como por vía de consecuencia lo es la utilidad de los industriales respecto del interés general. Desde el punto de vista del utilitarismo de Helvecio y Bentham, que no ha dejado de ser su posición teórica, los industriales son perfectamente estimables, y este término es repetido con insistencia.

Ahora bien, a la categoría de lo estimable se opone otra, que a primera vista sólo parece ser su grado superior (una vez encontramos la expresión "la más alta estima"), pero que en rigor es cualitativamente diferente. Es la categoría de lo "admirable" (o de lo "sublime", o de lo "heroico"), que merece el "reconocimiento", la "gloria", la "inmortalidad" (todos estos términos son del mismo orden). Comprende los valores del arte (representados por Béranger y Lamartine), de la ciencia (representados por Cuvier y Laplace), de la valentía militar y del coraje cívico en todas sus formas, así se trate del coraje de un diputado íntegro o del de los libertadores de sus respectivos países (Bolívar, Washington), de los que han combatido por una noble causa (La Fayette en América) o de los que

murieron en combate (Santa Rosa y Byron en Grecia). Como los industriales —más que ellos, dice Stendhal, pero éste no es todo el problema—, esos hombres han sido útiles a una mayoría. Pero de otra manera. Mientras que los industriales han hecho el bien público "*a continuación* de su bien particular" y, con mayor precisión, de su interés en dinero, los hombres que merecen la admiración tienen en común el desinterés ("sin esperanza de salario", "despreciando sus millones", una "víctima" que "va a morir en la pobreza"; la lista completa de las expresiones de este tipo sería tediosa). Que hayan sido útiles de manera directa, por su sacrificio y su entrega, o que lo hayan sido por intermedio de una obra proseguida por sí misma y válida en sí misma, la relación entre el individuo y la colectividad es trasparente: el individuo entrega su obra o su vida y recibe el reconocimiento y la gloria. En el otro tipo de relación, el individuo proporciona utilidad a fin de recibir dinero en pago. La "probidad", base necesaria de los contratos, es objeto de la estimación general, pero ningún otro sentimiento debe ni puede intervenir. Toda la ironía del panfleto recae sobre la pretensión de los industriales de recibir "una alta recompensa de la opinión pública" por haberse enriquecido.

Si la definición de los dos tipos de utilidad es clara, los fundamentos del juicio moral que Stendhal formula sobre ellos están, no obstante, mal apuntalados. No acepta otra cosa que la utilidad, pero ocurre que desde este punto de vista nada hay que reprochar a los industriales. Una "mano invisible", como dice Adam Smith, hace del individuo egoísta un involuntario bienhechor de la humanidad. Es el postulado básico de la economía política, y Stendhal nunca ha pensado en cuestionarlo. Se parece como un hermano al postulado de Helvecio, para quien todas las acciones, hasta las más desinteresadas en apariencia —como la de Régulo aceptando regresar a Cartago sólo para morir—, tienen por móvil el interés personal y sólo pueden juzgarse en función de la coincidencia o de la oposición de éste con el bien público. Con una ínfima diferencia: la mediación del dinero, la persecución de la ganancia en lugar de la persecución de la felicidad. Pero el sistema de Adam Smith es la expresión concreta del sistema de Helvecio: el individualismo sin dinero y directamente concedido a una comunidad humana es una utopía, precisamente la misma que permanecerá en esta-

do de nostalgia en las novelas. No lo advierte Stendhal en el *Nuevo complot.* Cree "medir con todo cuidado su estimación por la utilidad", pero sale de su lógica cuando continúa: "... para llegar a una alta estima es necesario, en general, que haya *sacrificio* del interés en pro de alguna noble causa". Su amigo Duvergier de Hauranne lo vio muy bien: "Deber, sacrificio, mérito: ¿qué son, pues, estas palabras y qué habría dicho de ellas Helvecio?".[38] Stendhal se negará siempre a reconocerlo; caso contrario habría significado, dentro de los marcos de pensamiento de su época, que aceptaba un fundamento trascendente de los valores, una forma cualquiera de religión. Su originalidad residirá, precisamente, en la búsqueda terrenal y realista de un sistema de valores ausente.

A decir verdad, el liberalismo utilizaba las nociones de sacrificio y desinterés. Stendhal cree poder hablar en nombre de una moral liberal cuando reprocha a los industriales el hecho de preferir —en los casos en que existe contradicción— su interés por el dinero antes que el interés por la libertad y prestar dinero a los turcos contra los griegos y a la Santa Alianza contra la libertad española. Les reprocha, sobre todo, su inconsecuencia cuando olvidan que su propio reino necesita, para establecerse, un desinteresado sacrificio: "Si Grecia logra libertarse, millares de comerciantes irán a establecerse allí [...] ¿Pero serán ellos quienes tendrán la sabiduría de hacer las buenas leyes que le permiten al comercio florecer? ¿Acaso han tenido el coraje necesario para exterminar a los turcos y poder poner en vigor esas buenas leyes?"

Sólo que a partir de ahí pueden surgir otros problemas. ¿Se trata de una inconsecuencia de los industriales o de una contradicción interna del liberalismo? Si el resultado del sacrificio heroico es la apertura de un nuevo mercado para los comerciantes en caoba, ¿no se convierte el propio sacrificio en una engañifa? Stendhal no formula estas preguntas en el *Nuevo complot,* donde el ideal liberal sigue siendo íntegramente positivo. En el caso de las novelas, el hecho mismo de que este ideal sea marginal y no aparezca como una solución para el héroe (Octavio se suicida pensando en Grecia y no muere por su libertad) muestra a las claras que se ha vuelto problemático.

Pero el carácter de transición del *Nuevo complot,* el esfuerzo de un pensamiento ya problemático por darse un contenido

positivo, aparece sobre todo a propósito de la "clase pensante". Por primera y única vez en su vida, Stendhal se presenta como el portavoz de una clase. Ésta es quien debe ser el verdadero juez del mérito, quien debe "fabricar" la opinión pública, quien otorga a los grandes hombres reconocimiento y gloria, quien reacciona en bloque contra el desprecio de los nobles y los ricos. Es una clase definida como la clase "de las personas de seis mil libras de renta. Sólo éstas disponen del *tiempo necesario* para formarse una opinión que sea suya propia y no de su periódico. Pensar es el menos caro de los placeres. La opulencia lo encuentra insípido y toma un coche para dirigirse a la Ópera; no se hace tiempo para pensar. El hombre pobre carece de este tiempo; es necesario que trabaje ocho horas diarias y que su espíritu esté siempre dispuesto a cumplir con su labor". A igual distancia de la necesidad y de la riqueza, reconocemos el tipo de medio que frecuentaba Stendhal; pero Stendhal lo idealiza debido a las necesidades de la causa, es decir, para proveer de base social a una ideología liberal.[39] En realidad, hemos visto que el "pensamiento", no bien origina una obra, encuentra de nuevo, y con aguda conciencia, el problema universal del dinero. Apenas hallamos en las novelas vestigio alguno de esa clase pensante. Al contrario, lo que expresan es que no existe medio-refugio y que cada individuo encuentra el problema en su conjunto, vaya a donde fuere, venga de donde viniere.

En ninguna parte de sus obras prenovelísticas encontramos completamente formado el pensamiento novelístico de Stendhal: ni en torno de él, en un medio del que vendría a ser simple reflejo, ni en sus propios ensayos. Pero el estudio sociológico ya ha permitido enfocar más de cerca el problema de la creación. Ante todo ha eliminado las cuestiones previas que plantea a la sociología literaria cierta tradición crítica. La inserción social de Stendhal no es accidental ni carece de importancia para su obra; Stendhal le debe mucho más que el contenido de la crónica novelística, como que le debe la estructura misma de su pensamiento. En torno de él y de su obra captamos la elaboración de categorías; éstas serán las categorías fundamentales de las novelas. No todas; aún falta, por ejemplo, el nexo entre la imposibilidad de la naturalidad y el reino del dinero, que hallará en las novelas una forma no teórica, pero perfectamente precisa: la estructura de la mediación. Y falta, sobre

todo, la renuncia a la construcción de un sistema conceptual y no contradictorio. Este esfuerzo es el que hace incoherentes las obras prenovelísticas, mientras que la forma concreta y paradójica de la novela dará con otra especie de coherencia. Queda por buscar el porqué y el cómo de tal mutación; pero los problemas ya se han vuelto más precisos. Por último, nuestras hipótesis relativas a la sociología de la novela encuentran una confirmación en un punto importante. La primera gran obra novelística del siglo XIX francés se originó en un medio y en la mente de un autor que tenían clara conciencia de las nuevas relaciones económicas y sociales, del estatuto del individuo en una sociedad dominada por el valor de cambio y del carácter problemático que en esa sociedad tiende a adquirir cualquier otro valor. Ahí tenemos una mediación entre un momento decisivo de la evolución sociológica –el comienzo de la era industrial– y un momento decisivo de la historia de la novela.

[1] *La cartuja de Parma* y las dos novelas inconclusas —*Lucien Leuwen* y *Lamiel*— plantean otro problema, un problema que no es posible encarar dentro del marco de este artículo, cual es el de la evolución de una estructura novelística y su vínculo con los cambios sociales. Las tres novelas fueron escritas después del giro político y social que marcaron las jornadas de 1832, aún más que las de 1830.

[2] *Romans*, La Pléiade, París, 1959, p. 75.

[3] *Idem*, p. 648. "Fui ofendido de una manera atroz, y maté..."

[4] *Idem*, p. 69.

[5] *Idem, ibídem.*

[6] Traducción francesa publicada en la colección *Médiations*, ed. Gonthier, París, 1964.

[7] *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, París, 1961.

[8] Con la reserva del caso de *Don Quijote*, necesaria no sólo porque la realidad es aquí sólida, y alegre la ironía, sino además porque Don Quijo-

te es portador de auténticos valores modernos que se entremezclan con el mito de la caballería, como lo ha mostrado Léo Löwenthal. En rigor, con esta frase apunto a las novelas posteriores a Stendhal.

9 En el capítulo XL: "Porque estaba loco, hoy estoy cuerdo. ¡Oh, filósofo que no ves nada más que instantaneidad, qué cortas son tus miras!"

10 L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, París, 1964, p. 38. [*Sociología de la novela*, Península, Barcelona.]

11 M. Bardèche lo ha señalado, pero para ver en ello una "torpeza" de Stendhal; Bardèche decidió que, como el tema era la impotencia, resultaba superfluo hablar tanto de dinero. Véase *Stendhal romancier*, La Table Ronde, 1947, pp. 154 y ss.

12 En un sentido hay una crisis permanente de la novela, género en sí mismo problemático y permanentemente cuestionado a lo largo de su historia. Pero aquí las mutaciones son más profundas.

13 En *Armancia*, Octavio compara la situación de la nobleza en el siglo en que "la máquina de vapor es la reina del mundo" con la de los últimos sacerdotes del paganismo en el momento en que triunfan los cristianos.

14 Las fechas que sirven de hitos son: 1821, regreso de Italia, y 1826, redacción de *Armancia*.

15 En el sentido histórico del término: los filósofos reunidos alrededor de Destutt de Tracy, autor de la *Ideología*.

16 Véase la carta de J.-J. Ampère sobre la elección de una carrera, *Correspondance*, Hetzel, París, 1875, I, p. 131, y la de V. Jacquemont, *Correspondance inédite*, Lévy, París, 1869, p. 237.

17 Delécluze, *Souvenirs de 60 années*, Lévy, París, 1862, p. 231.

18 *Letters to A. Chaper*, p. 65.

19 *Correspondance générale*, Le Divan, París, 1946, t. I, p. 246.

20 *Journal*, Grasset, París, 1948, p. 117.

21 *Journal*, publicado por L. de Launay, París, 1927, p. 167.

22 "Notice sur Goethe", al comienzo de la traducción de las *Oeuvres dramatiques*, Sautelet, París, 1825, p. 10.

23 *Lettres à Jean de Charpentier*, p. 65. Jacquemont es quien subraya.

24 Sobre todo en la segunda parte de la obra. Véanse las páginas 333-336 de la edición de Le Divan, París, 1928.

25 *Letters to A. Chaper*, p. 183.

26 *Correspondance inédite*, p. 173.

27 *Ídem*, p. 235.

28 La señorita Duvidal, citada por Delécluze.

29 *Correspondances II*, p. 8.

30 *Journal*, p. 194.

31 *Ídem*, p. 70. El subrayado es de Delécluze.

32 *Correspondance inédite*, p. 203.

33 Publicado por H. Martineau: *Mélanges de littérature*, Le Divan, t. II, pp. 217 y ss.

[34] Comienzos del *Catecismo de los industriales.* Saint-Simon suele hablar de los "industriales más importantes" como representantes del conjunto, pero esto es algo que sigue siendo vago.

[35] Stendhal es quien subraya, como en todas las citas siguientes.

[36] *L'industrie et la morale considérées dans leur rapport avec la liberté*, Sautelet, París, 1825, p. 380.

[37] No se trata de precauciones mundanas. Stendhal conocía bien a Dunoyer, amigo de los Tracy y de Jacquemont; pero Cerclet, jefe de redacción de *Le Producteur*, frecuentaba el granero de Delécluze, y Stendhal lo conocía también personalmente. Acerca de Dunoyer, Stendhal escribía, después de 1830, que era "el mejor intencionado, acaso el más heroico y el más tonto de los escritores liberales". "Créaseme, a mí, que soy de partido; es mucho decir." (*Souvenirs d'Égotisme*, La Pléiade, p. 1453.) Si se tiene a bien leer toda la frase y recordar que antes de 1830 la solidaridad liberal era, naturalmente, más viva, se hallará expresada con mayor lucidez la posición política de Stendhal.

[38] *Le Globe*, 4 de octubre de 1829, citado por F. Rude en *Stendhal et la pensée sociale de son temps*, Plon, París, 1967, p. 177.

[39] También Paul-Louis Courier necesitaba, para escribir sus panfletos liberales, hablar en nombre de una clase, la de los pequeños campesinos independientes, representada por Paul-Louis, viñatero de Vérets.

Matthias Waltz

Reflexiones metodológicas sugeridas por el estudio de grupos poco complejos: bosquejo de una sociología de la poesía amorosa en la Edad Media

La obra literaria es un hecho social: un mundo simbólico creado por un autor a fin de que varias personas [1] se interesen en él, lo cual necesariamente origina un vínculo entre ellas.

Todos los que entran en esa estructura –y los críticos, los filólogos y los historiadores de la literatura tienen cabida en ella, con algunos matices– quedan centrados en el mismo mundo simbólico, y debido a ello sólo pueden tener la experiencia vivida de la estructura global sin captar ésta. Es evidente que la primera tarea del especialista en sociología literaria debe consistir en liberarse de esa estructura y considerarla en su conjunto.

Este modo de observación sólo tiene sentido bajo la siguiente condición: la estructura considerada debe hallarse relativamente aislada; en otros términos, debe ser posible describir como un todo significante las relaciones activas que encierra. Salvada esta condición, solamente las relaciones creadas en el público por la actitud común para con el mundo simbólico importan en la estructura y también, por lo tanto, para la obra; todas las demás eventuales particularidades del público no pueden tener más que una importancia secundaria. Podemos, pues, reformular nuestra definición inicial en los siguientes términos: la obra literaria es un mundo simbólico creado por el autor para que sea el centro de un grupo basado en una actitud común para con ese mundo. El grupo forma el horizonte delante del cual ve el autor su obra, un horizonte que, además, da su sentido a ésta. No hay por qué responder en este momento a la pregunta de saber si el autor se representa el grupo como efímero o duradero, si el grupo ya existía y se encuentra simplemente revelado a la conciencia o si debe ser creado.

A partir de esta definición podemos enunciar nuestra tarea. Ante todo es necesario analizar las obras remontándose a las concepciones de grupo que éstas implican, y la historia literaria se convierte entonces en una historia de tales concepciones. Dos caminos se ofrecen. Es dable volver del grupo a la creación literaria y preguntarse por qué el grupo tiene necesidad de la literatura como objeto simbólico (más bien que de ritos, de paradas militares y de otros fenómenos análogos) para establecer entre sus miembros la relación deseada; así es posible describir la función social de la obra literaria en casos particulares y acaso hasta concluir en consideraciones generales.[2] Por otra

parte es conveniente interrogarse sobre el lugar de esas concepciones de grupo —o quizá, también, de los grupos reales— en la organización social concreta, y luego sobre las causas sociales y económicas de los cambios que es dable observar en tales concepciones.

En las páginas que siguen observaremos la evolución de la concepción de grupo que se halla en la base de la poesía amorosa hasta el Renacimiento, contentándonos, por lo demás, con rozar los problemas de la relación de esta concepción con las formas literarias, por una parte, y con la realidad social, por la otra. Esto supone una interpretación —sucinta, por supuesto— de esa poesía, puesto que, si el horizonte del grupo influye de verdad sobre la composición de la obra poética, entonces cabe admitir que sólo la sociología literaria puede proporcionar una base metodológicamente segura —superando la identificación intuitiva— para la interpretación de las obras en las que el grupo no se ve concebido, desde luego, de la misma manera por el autor y por el crítico.

Sin embargo, ni el objeto del estudio ni sus resultados importan; a lo sumo podremos plantear algunos problemas nuevos. En esencia, el presente bosquejo debe servir para exponer un método.[3]

Así es. En un ejercicio de aplicación, aun arbitrario, la flexibilidad y la fecundidad de un método, así como sus defectos y las dificultades con que tropieza, aparecen con mayor claridad que en un estudio abstracto. Y por otra parte resulta cómodo partir de un ejemplo tomado de la edad media, pues en aquella época las relaciones sociales no tenían aún la complejidad que más tarde iban a dificultar el análisis. La extensión del objeto del estudio en el tiempo queda gobernada por el modo de observación escogido, que se interesa, sobre todo, por las grandes transformaciones.

El ejemplo de *La Ilíada* nos permitirá clarificar ciertos principios que son igualmente fundamentales para la antigua poesía francesa. Comenzaremos, pues, por examinar brevemente este poema. *La Ilíada* ofrece dos estructuras de grupo concurrentes, que podemos considerar representadas, respectivamente, por Aquiles, el héroe mayor, y Agamenón, el príncipe más poderoso. Uno de estos grupos descansa en una forma de relaciones que tienen en común el principio de la alteridad:

tío y sobrino, primogénito y benjamín, soberano y súbdito, marido y mujer, sacerdote y laico, cada uno es otro para cada uno. El segundo grupo se caracteriza por relaciones entre semejantes, por relaciones de rivalidad. Aquí aparece, por lo tanto, otro tipo de acción. En el primer grupo las acciones siempre se sitúan dentro del marco concreto que resulta de las reales necesidades del grupo y del individuo. En el segundo, en cambio, sólo tienen sentido las formas de acción que son comunes a los miembros del grupo caracterizado por la rivalidad; entre las formas posibles se prefieren algunas que son comparables entre sí porque pueden medirse por un patrón común.

Examinemos las ventajas y los inconvenientes de las dos estructuras. Es evidentemente significativo que Aquiles muera joven; en efecto, ha hecho pasar toda la concreta multiplicidad de las relaciones humanas tras la más dinámica relación: combatir, vencer, matar. Y pierde la vida, esa vida gracias a la cual habría podido "disfrutar de los bienes adquiridos por el anciano Peleo".[4] Pero al mismo tiempo gana una certeza nueva y una nueva libertad. Cada acción de Agamenón tiene un motivo concreto, exterior; Aquiles, por su parte, elige su vida porque es hermosa, grande, intensa. He ahí una nueva dimensión, y en ella es independiente de las compulsivas relaciones de la alteridad, pues en tal caso los criterios de la elección residen en él mismo. Y sobre todo gana en lo que atañe al carácter público de su vida. En el mundo de la alteridad la acción sólo tiene sentido en la situación concreta del grupo. La acción "especializada" que Aquiles ha elegido tiene sentido en su carácter de acción, independientemente de toda situación concreta. Su gloria se extiende más allá de la realidad.

En *La canción de Rolando*, la distinción entre las dos estructuras de grupo es más notable, y el poeta ha tomado partido de una manera radical. Al revés de Aquiles, Rolando no se encuentra ante una alternativa; para él no existe más que lo que se manifiesta en el grupo basado en la rivalidad. Indiferente hasta la locura para con la situación concreta, no conoce más que la alegría del combate y el júbilo de la gloria. El dominio de las relaciones verticales[5] está representado, de un lado, por el emperador (en otros términos, el ser que es elevado hasta la esfera de la responsabilidad religiosa), y del otro por Ganelón, el padre de familia demasiado tierno que se preocu-

pa por sus propios intereses y sabe también apreciar los bienes de la paz. A medida que gana terreno el principio de la vida pública, que descansa en las relaciones de rivalidad, todas las relaciones verticales, con excepción del combate, son rechazadas hacia el dominio privado [6]; si pretenden aventajar a las otras, se las considera malas.

El triunfo de Rolando sobre Ganelón no podría ser duradero. Todas las relaciones inmediatas y vivas —necesitar a alguien o ser útil a alguien, dominar o ser dominado, amar o ser amado— exigen necesariamente la distinción entre sí y el otro. Ya Aquiles casi había concentrado estas relaciones en una sola: el combate. Pero Aquiles combatía para alcanzar finalidades que eran importantes para él, contra enemigos cuyo valor apreciaba y a los que odiaba. El combate, tal como aparece en *La canción de Rolando* —donde, en el fondo, el héroe se desinteresa de la finalidad y no conoce a sus enemigos—, deja, incluso, de ser real y se convierte en una especie de deporte; en esta vida ya no hay más que un acontecimiento: la muerte. De modo, pues, que la muerte es el gran tema del poema. El grupo que muestra *La canción de Rolando* se encuentra finalmente ante la siguiente alternativa: renunciar a todas las relaciones verticales o renunciar a lo que constituye el elemento vital para quien pertenece a la nobleza, es decir, la vida pública. Para quien no quiera renunciar a ninguna de estas dos aspiraciones —actuar públicamente y encontrar, no obstante, una realidad en la acción—, este mundo estará vacío.

Tal es la situación y tales son las exigencias que se encuentran en el origen del amor cortés y que permiten comprender sus rasgos esenciales.

Antes que nada, el problema general. ¿Cómo el amor, que en la canción de gesta todavía era un asunto privado, se convierte súbitamente en un valor universal? En el amor puede realizarse de nuevo la aspiración a una relación de alteridad total (que interese a toda la persona) y libre, aspiración que para la nobleza era siempre viva y pedía ser realizada, pero que ya había dejado de tener un lugar en la antigua realidad político-militar. Es lógico, por consiguiente, que los trovadores afirmen como una evidencia que su amor pertenece al dominio público, de la misma manera que las hazañas heroicas de Rolando, y que presente el mismo interés general.

Solamente una fuerza que capte al hombre íntegro y pueda también destruirlo puede oponerse al poder —ya vacío, pero no menos activo— de la antigua esfera político-militar. Por esto hay que cantar tan alto el poder absoluto del amor y hacer tal elogio de los estados extáticos del alma, que conducen fuera de lo real.

De igual modo, el elemento masoquista inherente a esta concepción del amor —la voluptuosidad de la sumisión— se explica por la evolución histórica de la aspiración, que el amor toma en adelante a su cargo. En la epopeya, todas las relaciones de alteridad se habían concentrado en la única relación "sádica" del combate, que había adquirido el carácter de generalidad y comparabilidad que el grupo basado en la rivalidad necesitaba. Cuando se propone al amor como la relación vertical universal por excelencia, por oposición al combate —que se había convertido en un "sadismo" sin objeto—, necesariamente se hace hincapié en el aspecto masoquista: cuando se huye de lo vacío, no es el poder del yo lo que se busca, sino el poder de la realidad descubierta.

Desde luego, esto no siempre explica la más sorprendente particularidad del amor cortés: la inaccesibilidad de la dama, la predilección por la separación y la ausencia, la poca propensión a representar los momentos dichosos del amor. Dentro del contexto estructural, esto puede explicarse de la siguiente manera. Un trovador nunca habría dicho, como Safo: "Unos estiman que lo más hermoso que hay en esta oscura tierra es una banda de caballeros o de infantes; otros, una escuadra de navíos. En cuanto a mí, lo más hermoso del mundo es para cada cual aquella de la que uno se ha prendado".[7]

Para Safo, el grupo que hace del amor su valor central es, visiblemente, un grupo entre otros grupos. El amor cortés expresa una aspiración a la universalidad que va más lejos: cree representar la verdadera forma de la vida aristocrática. Para ello debe integrar de una manera nueva las tareas sociales concretas correspondientes a ese modo de vida. Esto sólo es posible si se concibe al amor como ausencia: la acción político-militar ya no tiene el menor sentido concreto —el sistema cortés esquematiza al extremo la evolución histórica real—, pero reviste una nueva significación dentro del marco de la vida individual del caballero, a título de prueba que rinde el caballero digno del

amor de su dama. Esta situación característica del mundo burgués —a saber, que lo que no tiene sentido actualmente se refiere a un sentido ausente— supone, claro está, el hecho de que el amor no puede encontrar su consumación: los peligros que el amor colmado entraña para el caballero son, pues, desde el comienzo, un tema de la novela cortés. La situación —la pérdida de la posibilidad de relaciones verticales en el antiguo dominio de la vida pública— ofrece, en el límite, dos salidas: fundar un grupo, o bien en una relación privilegiada, o bien en la ausencia, en la exigencia misma. La poesía amorosa griega se aproxima más al primer extremo; el lirismo cortés, al segundo.

El nacimiento y la estructura del grupo que se halla en la base del lirismo cortés se nos presentan como el resultado del esfuerzo desplegado para conservar con una forma nueva, en una situación modificada —que dificultaba su realización—, aspiraciones esenciales que no planteaban problema alguno en un estado anterior del grupo. Para poder describir la temática de la poesía cortés como un todo inteligible, nos ha bastado con conocer la estructura del grupo que le corresponde: las relaciones sociales sólo nos han interesado en la medida en que, formando el marco dentro del cual se realiza la aspiración del grupo, condicionan la forma de tal realización. No obstante, más allá de estas consideraciones cabrá preguntarse por qué se ha modificado ese marco. Respecto de la mayor parte de nuestra exposición, ha sido suficiente considerar una sola modificación: la que privó de sentido al antiguo dominio político-militar de la vida pública. Esta trasformación puede explicarse por evoluciones históricas muy generales, tales como el ensanchamiento de los grupos, su organización racional y el comienzo de la división del trabajo, que es su resultado. El valor general de esta explicación se ve confirmado por el hecho de que una poesía amorosa que presenta análogas particularidades aparece en civilizaciones diferentes y en momentos comparables de la evolución histórica. Para comprender las características propias de la poesía cortés será necesario llevar más lejos el análisis. Se tratará de establecer cuáles son las clases económicas, sociales y política que han sido especialmente afectadas por una evolución o particularmente bien ubicadas para reaccionar a la evolución. Así ha mostrado Erich Köhler que es la pequeña nobleza, la caballería, quien desempeña por excelencia ese papel en el caso

del amor cortés. La situación especial de las clases atañidas influirá sobre la constitución concreta de la estructura del grupo. La tendencia característica del sistema del amor cortés de considerarse como la actitud universalmente válida y de integrar todas las actividades sociales de la nobleza resulta por cierto de las reivindicaciones sociopolíticas de la pequeña nobleza. Pero son reivindicaciones que nunca pueden expresarse de manera directa en la poesía; actúan sobre la poesía únicamente debido a la influencia que ejercen sobre el modo de realización de una reivindicación de grupo. La estructura de grupo desempeña un papel mediador irremplazable. Esto explica asimismo cómo un modo de vida creado por la pequeña nobleza pudo ser aceptado con tal entusiasmo por la alta nobleza: se trata de aspiraciones universales de grupo, cuya realización fue posibilitada gracias a la particular situación de la caballería.

El sistema de lirismo cortés, cuya estructura temática hemos descrito, sigue siendo estable durante cierto tiempo; sólo en el momento de pasar del siglo XIII al XIV aparece una ruptura significativa tanto en la temática como en la forma.

En el campo de la temática se comprueba ante todo que el amor pierde su significación como sentimiento concreto respecto de una dama representada como real, sin sublimación alegórica. Comienza a inclinarse hacia la frivolidad: deja de ser la más alta posibilidad que pudiera ofrecérsele al caballero en toda su vida y se convierte casi en un pasatiempo para la juventud que debe empezar a correrla. La vida representada en la poesía amorosa propiamente dicha se vuelve con toda claridad un campo particular en el que ya no se manifiesta pretensión alguna a la universalidad. Si hemos interpretado correctamente el lirismo cortés clásico, la actitud de grupo que se realizaba en él —la aspiración aristocrática a una relación de alteridad total y libre, así como al carácter público y universal de esta relación— debe proporcionarse una nueva forma de expresión, y la continuidad entre las dos formas debe ser perceptible. En rigor, la poesía amorosa continúa desarrollándose en otra dirección más, muy ingeniosamente denominada por Poirion "poesía de la existencia": la dama se aleja cada vez más y a menudo termina por desaparecer; el poeta es entonces *l'omme esgaré qui ne scet où il va* [el hombre extraviado que no sabe a dónde va], que vaga *en la forest d'Ennuyeuse Tristesse*

[por el bosque de la Tediosa Tristeza].[8] Es la misma conclusión que se desprendía del carácter cada vez más frívolo del amor: el amor ya no es el dominio de la universalidad. Esto acarrea, no obstante, diferentes consecuencias. Unos se vuelcan al contacto real[9] y renuncian a la universalidad; otros permanecen adheridos a la universalidad, pero aprenden por experiencia que un contacto que responda a esta aspiración es cada vez más difícil de establecer y corre el riesgo de desaparecer por completo. El deseo no satisfecho de que se quejaban los poetas del período clásico aparece ahora como una dicha inaccesible. Aquéllos habían vivido plenamente, aun cuando en el sufrimiento, la experiencia del contacto; ahora, el poeta ya no sueña con obtener el amor de su dama: sería feliz si pudiera sentir en todo su ser el dolor punzante de la separación. Y, sin embargo, esta poesía es universal, porque siempre expresa como irrealizable la aspiración del caballero (que la poesía del período precedente realizaba) a existir como miembro de la nobleza en el grupo, es decir, la aspiración a comprometerse sin reserva alguna con miras a alcanzar un propósito libremente elegido y universalmente válido.[10]

Un miembro de la alta nobleza como Charles d'Orléans aún puede mantener la tradicional aspiración del caballero; pero la mayor parte de la poesía amorosa seria renuncia su función inicial y entra ahora al servicio de otras aspiraciones de grupo.

Lo que nos interesa antes que nada en este tercer aspecto de la poesía amorosa cortés es la forma que reviste el yo del poeta: *El romance de la rosa* nos proporciona el modelo de una evolución que se lleva a cabo esencialmente de la misma manera en el lirismo, pero que es mucho menos fácil de describir. Los deseos y los rasgos distintivos del yo se separan de él y se yerguen, personificados, delante de él; el yo pierde así toda particularidad y ya no es más que el hombre en general, o por lo menos el caballero. Se alcanza la universalidad por el despojo: el yo es finalmente idéntico al de cada miembro del grupo. Asimismo, la situación que la alegoría compone alrededor del yo es una situación general en el sentido de que todos se encuentran en ella realmente. En la poesía cortés clásica, la universalidad del yo que hablaba en el poema descansaba en otro principio. El yo es idéntico a sus deseos y a sus sentimien-

tos, que no son normales, sino extraordinarios, extremos. También en este caso la situación es particular y extrema. El yo y la situación tienen, naturalmente, una significación universal; no obstante, ésta no reside en la identidad material con todos los demás miembros del grupo, sino en el hecho de que el yo realiza de una manera particularmente intensa la aspiración a una relación de alteridad que es común a todos. Hay en ello un desafío lanzado a los demás miembros del grupo, que están *libres* de buscar un contacto tan perfecto. El tipo de grupo que crean semejantes relaciones está caracterizado, según hemos visto, por la rivalidad. En él, la función de la poesía es evidente: junto a un alto número de instituciones que sirven el mismo fin, la poesía otorga a una vida cuyo contenido no es inmediatamente visible el carácter público sin el cual el grupo basado en la rivalidad no puede existir. Una poesía que remplaza al yo ejemplar por el yo abstracto en general descansa, manifiestamente, en la existencia de otro tipo de grupo, en el que la función de la poesía debe también trasformarse. La antigua poesía creaba un espacio para una forma de acción pública que no podía existir fuera de él. La nueva poesía parte de la vida, tal cual es ésta en realidad, sin su intervención (no crea un campo para una libertad que conduzca fuera de la realidad); la reduce a nociones psicológicas generales y trasforma éstas en personificaciones que viven en el espacio público de la poesía y que son celebradas con gran boato.[11] Esta poesía no hace más que repetir en el campo propio de ella los aspectos de la vida real que le interesan.[12] No crea un espacio en el que puedan realizarse las aspiraciones del grupo, sino que muestra como *vida en el grupo* las formas de vida particulares preexistentes y de este modo permite al individuo comprender y sentir la significación universal de su acción.

Considerando, pues, al amor cortés como la expresión —condicionada por la situación histórica— de cierta actitud en el grupo, parece posible comprender las diferentes evoluciones de la poesía amorosa como reacciones a las modificaciones de la situación dentro de un sistema coherente. En el anterior análisis hemos llegado a ello sólo con respecto a las dos primeras líneas de evolución: la de la "frivolidad" y la que representa Charles d'Orléans. Por lo que atañe a la tercera, la ruptura entre el yo ejemplar concreto y el yo general abstracto no se explica den-

tro del marco del sistema; la actitud de grupo esencial para la poesía cortés desaparece bruscamente. Es que el campo de observación elegido es demasiado estrecho; se trata de la infiltración en el amor cortés de actitudes de grupo diferentes y sin carácter aristocrático.[13]

No obstante, ni aun una descripción completa del sistema indicaría las causas de las trasformaciones ni respondería a la pregunta: ¿por qué el amor ya no puede ser universal? O en otros términos: ¿por qué cada día que pasa se hace más difícil basar en la aspiración a un contacto público, libre y total, un grupo que tiene la convicción de ser universal? Este es un problema que consulta la investigación histórica; sólo podemos formular a este respecto unas pocas conjeturas.

Bosquejaremos la evolución de las formas de grupo que se presentan en el plano religioso, pues en éste las relaciones son análogas, pero más sencillas.

En su origen –por ejemplo, en el movimiento en favor de la paz o de la cruzada– estos grupos se hallaban constituidos sobre una base ético-religiosa; cada cual actuaba libremente al servicio de Dios y, por consiguiente, del grupo. Cuando toda la vida de la comunidad se hubo establecido sobre esta base, los vínculos espontáneos dejaron de ser suficientes y fueron duplicados por una organización en la que las prestaciones requeridas estuvieron aseguradas por la amenaza de la fuerza o la promesa de ventajas concretas. Fue una evolución que ejerció sobre la actitud de grupo que se manifestaba inicialmente efectos semejantes a los que hemos podido observar en la evolución del amor cortés. La relación consciente con la trascendencia desempeña un papel cada vez más restringido en la realidad, por cuyo motivo el esfuerzo que debe hacer la conciencia para mantener esa relación es cada vez mayor. La trascendencia, que en el origen estaba siempre visible como polo de la acción, se aleja. Al mismo tiempo, el esfuerzo que hay que desplegar para vivir dentro del espíritu del grupo disminuye cada vez más. En el caso ideal (imaginario) en que el interés privado desarrollado por la organización y el interés del grupo coinciden por completo, la orientación correcta y consciente del individuo con respecto al grupo no exige la imitación celosamente admirativa de un modelo (como en el amor cortés) ni la sumisión a un deber, sino tan sólo el reconocimiento del alcance

universal de lo que el individuo hace de todas maneras por motivos particulares. El tercer tipo de poesía lírica a fines de la edad media, que rompe con la tradición del amor cortés, se inscribe, pues, dentro del marco de esa actitud de grupo.

Allí donde existe una aspiración a mantener con la trascendencia una relación que comprometa toda la existencia, la trascendencia se aleja cada vez más. Pero allí donde la evocación de la trascendencia sólo sirve para conservar la conciencia de lo que significa la vida diaria desde el punto de vista del grupo, la trascendencia penetra cada vez más en la vida diaria; no impone la menor exigencia, y la necesidad de tener a la vista la significación general de la acción individual se vuelve tanto mayor cuanto que la relación real con lo general se pierde. Dentro de este contexto parécenos posible comprender desde un punto de vista sociológico la historia del teatro a fines de la edad media.

La historia de la poesía amorosa de la edad media se nos ha presentado como inserta en una evolución más amplia. Los siglos XI y XII habían concebido y ordenado de cierta manera las relaciones sociales en su condición de vida de grupo. La necesidad de adaptar la vida de grupo a condiciones en vías de trasformación arrastró, respecto de ciertas aspiraciones esenciales —particularmente la que hallaba su expresión en el amor cortés—, una parálisis y una pérdida de sustancia, las mismas que caracterizan a fines de la edad media no pocos aspectos de la vida. La relación que aparece en el Renacimiento entre la realidad social y la vida de grupo es una reacción frente a esta situación e implica una interpretación de la evolución anterior.

Cuando Villon solicita dinero al duque de Borbón asume el papel de bufón y se vuelve hacia el príncipe. La lucidez y el ingenio con que desempeña su papel son característicos de Villon, pero también es característico de la época el hecho de que esa relación sea necesariamente considerada como una relación entre dos papeles sociales. Marot, quien se encuentra preso y debe solicitar el auxilio del rey, emplea su ingenio de opuesta manera. Bromea sobre la situación, sobre la figura que hace él en ésta, sobre el aire de importancia de las autoridades, y,

poniéndose así jocosamente por encima de la situación, encuentra una relación con el rey, una relación que resulta, no de sus respectivos papeles sociales, sino directamente de la aptitud para elevarse por encima de éstos, para hacer de ellos una epístola jovial. Al final de la edad media todas las relaciones provenientes de los papeles representados en la sociedad se concebían cual si tuviesen un valor moral y formasen vínculos de afecto —la obra de Villon nos muestra tanto la idea como la realidad de tales relaciones—; en otros términos, las relaciones de grupo se veían obligadas a modelarse por las relaciones sociales reales, y ya hemos visto cuál fue el efecto paralizante de esta situación. El ejemplo de la epístola marótica muestra el aspecto esencial, a nuestro modo de ver, de la renovación que entonces se produce: se renuncia a dar un contenido "humano" a las relaciones sociales reales. En otros términos, éstas ya no pertenecen de manera directa a la vida de grupo: de allí en adelante se las considera como relaciones "oficiales"; reciben lo que les queda de significación de las relaciones "humanas", al servicio de las cuales quedan ubicadas conforme a la nueva concepción.[14] En tales condiciones, la inserción de la trascendencia en la vida diaria, tan característica del ocaso de la edad media, se hace también imposible. Desde el punto de vista de la historia literaria, es interesante señalar que, debido a ello, también el teatro sagrado estaba condenado a desaparecer.

Toda esta evolución es inconcebible sin una nueva confianza: en tanto que precedentemente se temía al juego de los intereses —porque se estimaba que vaciaría las relaciones sociales de su contenido humano y que terminaría por socavar íntegramente el orden—, ahora se cree que puede por sí solo mantener en amplia medida la cohesión de la sociedad y el ordenamiento del mundo, sin que los intereses superiores de la vida de grupo tengan que ejercer una compulsión particularmente poderosa.

Así se sacrifica todo un vasto sector de la existencia: éste había tenido su significación intrínseca, pero ahora ya no puede ser vivido sino con relación a otra cosa. No obstante, como sólo se lo podría preservar mediante una renuncia casi total a la libertad, el sacrificio significa al mismo tiempo la restauración de la libertad, y así es como la época lo comprende.

Una breve reflexión sobre la poesía amorosa nos permitirá quizá conocer mejor el espacio así descubierto, más allá de la

realidad de la organización social. Los rasgos esenciales de la poesía amorosa de fines de la edad media —la ausencia del objeto amado, la pasividad del amante, la generalidad abstracta del yo hablante— han desaparecido; como en la época clásica del lirismo cortés, un grupo caracterizado por la rivalidad puede basarse nuevamente en la aspiración a una relación de alteridad pública, libre y comprometedora de toda la persona. Desde luego, vemos aparecer una serie de dificultades significativas que resultan de la modificación de la relación entre el grupo y la realidad social y a las cuales corresponden importantes innovaciones en el sistema poético.

En la poesía medieval el amor es una compleja dialéctica de fuerzas, de derechos y deberes, que la dama y el amante discuten. La terminología del derecho feudal conviene a un amor cuyo aspecto sensual, aunque, claro está, presente, sigue siendo implícito en gran parte. Lo que interesa a los trovadores todavía se parece mucho a aquello en lo que uno se ocupa en las grandes circunstancias de la "vida real"; por eso entre ellos el lenguaje puede representar, en suma, simplemente lo que hacen. Los poetas del Renacimiento renunciaron a tratar de comprometer en el amor toda la persona, tal como aparece en las relaciones sociales reales. El amor vive ahora en un plano de la conciencia de sí al que podemos llamar, de manera sucinta y dando a la palabra su más amplia acepción, conciencia de sí de la persona física. Basta con pensar en el ejemplo extremo, pero característico, de Louise Labé para comprender lo que queremos decir. Debido a ello, el lenguaje poético se encuentra ante una nueva tarea. El dominio que ha sido elevado al nivel de la conciencia y al que debe conferirse la dignidad de la publicidad está tan lejos de lo que en la "vida real" se considera como una actividad importante y pública, que el lenguaje de la poesía ya no puede seguir las líneas de la acción real, sino que debe trasformar la realidad del amor de una manera completamente nueva. Para desarrollar esta idea sería necesario pasar revista a toda la poética del Renacimiento. Un rasgo sorprendente nos servirá de ejemplo: la poesía provenzal siempre pinta situaciones que son, por su contenido, significativas desde el punto de vista de las relaciones entre el amante y su dama, y tal es una de las razones de la monotonía que a menudo se le ha reprochado. La poesía del Renacimiento inventa situaciones

—por ejemplo, la poetisa que habla a solas con su lira— cuyo contenido carece de importancia, pero que son particularmente expresivas en el elevado plano estilístico donde uno desea ubicarse.

El yo de la canción cortés es concreto y general; expresa todas las aspiraciones del grupo. De igual modo, la situación posee un carácter general: cada canción contiene en su totalidad la relación del amante con su dama. La pareja es, pues, naturalmente, el centro del mundo. De la naturaleza no describe más que lo que tiene una relación directa con el yo. En la metáfora, el mundo íntegro no sirve más que para celebrar la belleza de la dama. En el Renacimiento, el yo y la situación ya no alcanzan tal grado de generalidad: cada soneto describe una situación particular, y ni aun el ciclo de poemas está completo en el sentido en que lo estaba la canción. En la época clásica de la poesía cortés el amor podía crear un grupo distinto por su modo de vida, capaz, al menos durante cierto tiempo, de liberar efectivamente a sus miembros de todos los demás vínculos y de convertirse en la base única de su personalidad. La expresión "ser prisionero del amor" tenía entonces su real sentido. El amor poseía un poder total. En los tiempos modernos el grupo basado en el amor permanece siempre preso en la red de las relaciones sociales reales; no se establece junto a ellas como un mundo autónomo: se establece en ellas como una superrealidad. La persona, que sólo en parte vive en el verdadero grupo, nunca puede realizar plenamente la vida universal. La desaparición de la posibilidad de un contacto total había conducido, a fines de la edad media, al descubrimiento de un nuevo espacio, de un espacio de la ausencia. El hecho de que esta relación no pueda realizarse plenamente origina ahora un espacio más dichoso y rico. El contacto incompleto, que es lo único que aún sigue siendo posible, invoca a otro contacto para que lo complete, y así sucesivamente. La infinitud de las posibilidades es lo único que puede compensar la imperfección de cada posibilidad. Lo universal no es ya el contacto particular, sino el espacio que contiene la infinitud de los contactos posibles. Tal es el espacio de la poesía del Renacimiento, el espacio en que éste se sitúa y que él mismo crea. El yo poético ya no puede tener un carácter general en sentido antiguo; es un yo particular y participa en lo general. Asimismo, ya no es el

amo de una naturaleza que sólo tiene sentido con relación a él. En la naturaleza el yo quiere encontrar, en un nivel inferior, esa misma vida que sólo parcialmente ve realizarse en él mismo y a la que siente como algo que fuera superior a su persona. Esta forma de afinidad, que deja a la naturaleza cierta autonomía, se convierte ahora en el principio fundamental de la metáfora. El mundo se convierte, pues, en un espacio jerárquicamente articulado según el grado de participación en la verdadera vida y en el que los seres se hallan vinculados por el hecho de necesitarse unos a otros a fin de compensar su imperfección individual.

Al comienzo intentamos mostrar que para el observador exterior la poesía es un objeto (relativamente) deslindado y accesible al conocimiento sólo si se toma en consideración el grupo que constituía el horizonte natural del autor con motivo de la composición de la obra. Con esta aseveración no hacemos más que adoptar con respecto a la historia europea una actitud análoga a la que adopta, por ejemplo, la etnología moderna para con los objetos de su estudio. Poco importa que consideremos las formas simbólicas como un producto de lo social, como hacen Durkheim y Mauss, o que, de acuerdo con Lévi-Strauss, invirtamos la relación. En uno u otro caso, está claro hace ya mucho que el grupo y las formas simbólicas sólo pueden comprenderse, por lo que incumbe a la antropología, en sus relaciones mutuas.

Pero en la compleja sociedad de las "historias calientes" (digamos para retomar una expresión de Lévi-Strauss) es difícil determinar en dónde se sitúan exactamente los grupos. La respuesta más completa a este problema la da el marxismo. Aun cuando no lo plantea de esta manera, el marxismo estima, presumiblemente con toda razón, que un grupo auténtico sólo puede basarse en datos materiales. Pero como el horizonte de su experiencia es el de la descomposición del grupo en el siglo XIX, y como uno de sus esfuerzos esenciales tiende a desenmascarar por inauténticas las formas de grupo contemporáneas y las formas simbólicas asociadas a ellas y a mostrar que están lisa y llanamente al servicio de los concretos intereses de las clases dirigentes, ha generalizado la relación degradada que existía en su tiempo entre forma de grupo e interés de poder y no ha reconocido la autonomía (relativa) del plano en que se sitúa el grupo.

Subsiguientemente, los historiadores marxistas han desarrollado y precisado las concepciones atinentes a la relación entre infraestructura y superestructura, pero las capas de mediación de que se valen preferentemente —la conciencia de clase y las aspiraciones vitales del individuo— no proporcionan una respuesta satisfactoria a nuestro problema: la clase no es un grupo, y el individuo no puede fundamentar formas simbólicas.

Intentemos ante todo precisar el concepto de grupo. El ejemplo que dimos de la forma de vida aristocrática nos será útil una vez más. Cuando Rolando, que muere solo, se ve morir a los ojos de los miembros del grupo y pone en escena, por esta razón, su muerte, el grupo, cuyas miradas siente volverse hacia él, no es, naturalmente, la totalidad de los soldados del ejército franco. Pero, sobre que el número no importa, la situación no sería esencialmente diferente si otro príncipe cristiano llegara con otro ejército. Los hombres son intercambiables; el rasgo característico es, manifiestamente, la relación entre Rolando y los representantes del grupo. Llamamos, pues, grupo, no a cierto número de seres humanos vinculados entre sí de una manera cualquiera, sino a un sistema de relaciones significantes por el cual los miembros del grupo se apoyan para interpretar sus relaciones con el prójimo. Por supuesto, semejante sistema sólo puede llamarse grupo si existe, esto es, si comprende hombres reales. Podemos, pues, dar asimismo el nombre de grupo —con una acepción un tanto diferente— a los mismos hombres que establecen esas relaciones.

A este concepto de grupo corresponde cierta concepción de la persona. El miembro del grupo es una persona en la medida en que lleva a cabo una relación de grupo como la mencionada. Ésta puede adquirir muy diversas formas. Para quien pertenece a la nobleza, reside en el principio de la vida pública, que se pone en evidencia tanto en el caso de Racine como en *La canción de Rolando* y que además recibe un relieve considerado característico en *Wilhelm Meister*. Este principio significa que toda la vida concreta está en relación con el grupo y que el noble se afirma siempre como una persona, nunca como un particular.

El concepto de grupo como sistema de relaciones significantes implícitamente presente en la conciencia de sus miembros nos permite resumir bajo una forma abstracta las tesis

que nuestro bosquejo de la poesía amorosa tenía por objeto elucidar: el grupo, tal como lo hemos definido, es el espacio donde las formas simbólicas se originan y constituyen con él una unidad inteligible relativamente deslindada. El sistema de relaciones que constituye el grupo posee una gran estabilidad: podemos considerar la historia de las estructuras reales de grupo como el esfuerzo ininterrumpido por integrar en el sistema las relaciones sociales en vías de modificación; en otros términos, el esfuerzo constante por mantener la vida del grupo cuando la situación evoluciona.

El curso de esta historia podría resumirse de una manera groseramente esquemática con arreglo a los siguientes rasgos generales. Al comienzo entrevemos una situación en la que todas las relaciones importantes para los grupos reales son también relaciones auténticas de grupo. Cuando se hace posible observar con mayor claridad la evolución, podemos distinguir dos fases: períodos en los que se procura, limitando las aspiraciones e imponiendo una tensión a la conciencia, adaptar la vida de grupo a condiciones cada vez menos favorables (ensanchamiento del marco, organización más diferenciada, etc.), alternan con períodos revolucionarios (mucho más interesantes). Todo un campo en el que las aspiraciones de la vida de grupo podían precedentemente expresarse queda abandonado y ya no sirve más que de condición previa: un nuevo sector de vida, más íntimo y en otros tiempos privado, se descubre y se hace universal; es un sector que en adelante forma el espacio donde las relaciones de grupo auténticas, "humanas", como se dice ahora, son posibles. Se desemboca en la paradójica situación de que grupos siempre más amplios deban conformarse con relaciones interhumanas siempre más íntimas a fin de preservar su conciencia en su condición de grupo. Esto va tan lejos, que finalmente es dable afirmar, con razón siempre en aumento, que sólo las relaciones del niño pequeño con su medio circundante son verdaderamente vivas y que todas las demás no hacen más que reproducirlas. A medida que la persona universal, es decir, la que vive conscientemente en relación con los contenidos del grupo, pierde su libertad —pues se compromete cada vez más con los sectores que ya no están integrados— es necesario que sienta en torno de ella un espacio más vasto, en el que la nueva universalidad se halla viva. Cada una de estas revoluciones es

un "renacimiento", descubre una historia nueva y construye en torno de sí un mundo más extenso. La evolución conduce hasta el punto en que la sociedad ya no puede comprenderse como grupo [15] sin mentira; pero la aspiración de participar en una vida de grupo, de ser una persona, aún existe y se expresa en una poesía de la ausencia total.

En estas breves observaciones hemos hablado siempre de grupos, pero en el bosquejo que antecede sólo hemos mencionado algunas aspiraciones de grupo. Es el índice de un dilema. Como el bosquejo lo ha mostrado, las aspiraciones de grupo que nos han interesado en nuestra condición de historiadores de la literatura son difíciles de aislar del sistema global del grupo. Para comprender su evolución hay que conocer la de todo el grupo. La sociología literaria tiene necesidad de una sociología religiosa que considere las formas religiosas vivas en su relación con la estructura de grupo.[16]

Lo ideal sería que la evolución del grupo íntegro fuese conocida por el especialista de la sociología literaria: de inmediato le resultaría fácil situar la poesía delante del horizonte de grupo apropiado y aplicarse al problema que le interesa de manera especial (y acerca del cual nada podemos decir aquí), esto es, la relación entre la estructura de grupo y la poesía.

¿Puede la poesía, por comparación con otras formas simbólicas, ser asociada a aspectos bien definidos de la vida del grupo? Hemos intentado mostrar que es plausible que, en el momento en que cierta aspiración del grupo ya no puede ser directamente vivida en la realidad, se vea aparecer un subgrupo que se arrogue esta aspiración por contenido. Es un subgrupo que debe crear sus propias formas simbólicas. En este caso la poesía se encuentra, por lo tanto, asociada a cierto tipo de subgrupo, por oposición a las formas religiosas, que siempre están en relación con todo el grupo. Este ejemplo, que hay que tener el cuidado de no generalizar, muestra que en principio es posible una asociación de la tradición poética con elementos de la estructura de grupo, pero por cierto que no en todos los casos. A decir verdad, cada obra literaria, y hasta un género como el cuento,[17] crea un grupo, pero éste no se encuentra

obligatoriamente, como en nuestro ejemplo, en relación inmediata e implícitamente consciente con todo el grupo.

La ayuda de la sociología religiosa volverá a faltarnos cuando queramos saber cuál es el papel desempeñado por las formas simbólicas en la realidad de la vida del grupo. La evolución que va del Dios omnipresente del período romántico a la interpretación puramente simbólica de la resurrección por la teología protestante moderna es manifiestamente paralela a la evolución que va del relato –cuyo contenido se halla a la vez cargado de sentido desde el punto de vista poético y verdadero en el plano de los hechos– a la incapacidad moderna de contar lo que fuere, de una u otra manera, que esté cargado de sentido. Pero el análisis de la evolución religiosa es por cierto el mejor medio de conocer su trasfondo –las modificaciones de las estructuras de grupo–, al que hay que tomar en consideración para poder encarar un conjunto inteligible.

La relación entre forma poética y estructura de grupo es un problema fascinante del que desgraciadamente nada podemos decir. Nuestro bosquejo ha mostrado que es posible establecer un vínculo, que no es únicamente analógico, entre la estructura de grupo y los principios de la metáfora. Si tenemos razón de suponer que la poesía amorosa es un medio de resolver los problemas de la vida de grupo, entonces la poética de un género y la estructura de grupo correspondiente deberían clarificarse mutuamente. Esto debería permitirnos comprender mejor, por ejemplo, la estética de la poesía cortés clásica –que siempre sigue siendo para nosotros poco menos que inaccesible–, el nacimiento de las formas fijas y la nueva significación del campo de los valores sonoros en el Renacimiento.

[1] Como vemos, se trata en este caso, no de personas reales —pues la sociología del público no entra en nuestro propósito—, sino de personas imaginadas, aun cuando el autor no las conciba del todo a su antojo. Son personas en cuya existencia cree y respecto de las cuales tiene acaso la esperanza de que existan.

[2] La sociología literaria de inspiración marxista procura dar de la función de la gran poesía definiciones apriorísticas y no históricas, que parten de las aspiraciones vitales del individuo. La sociología empírica, que parte del público real, sólo puede encontrar definiciones que no dan acceso a las obras mismas y que expresan, a lo sumo, opiniones sobre las causas del éxito o del fracaso.

[3] Entre los estudios en que el problema se plantea de manera análoga y en los cuales puede apoyarse el presente bosquejo, hay que citar los trabajos de mi maestro Erich Köhler sobre el lirismo de los trovadores y el romance cortés (Erich Köhler, "Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus und Graldichtung", *Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, Heft 97, Niemeyer, Tubinga, 1956, 262 pp. Resumido en francés en la *Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruselas, nº 2, 1963, pp. 271-284. Véase también, del mismo autor, "Troubadourlyrik und höfischer Roman. Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters", *Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Band 15, Rütten und Loening, Berlín, 1962, 304 pp., y nuestro estudio sobre la poesía narrativa francesa primitiva: "Rolandslied, Wilhelmslied, Alexiuslied. Zur Struktur und geschichtlichen Bedeutung", *Studia Romanica*, Heft 9, Carl Winter, Heidelberg, 1965, 207 pp.). La gran obra de Poirion sobre el lirismo cortés de fines de la edad media contiene asimismo muchas consideraciones interesantes desde el punto de vista de la sociología literaria (Daniel Poirion, *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Presses Universitaires de France, París, 1965). [Publicaciones de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Grenoble, 35.]

[4] *Ilíada*, IX, 401.

[5] Llamamos "relaciones verticales" a las relaciones de alteridad, por oposición a las relaciones de rivalidad, que son "horizontales".

[6] O bien caen en el campo de la acción dictada por el deber, que no es, por tanto, libre y que no nos interesa en este momento.

[7] *Sapho*, fragmento 27, vol. 1-4, traducción francesa de T. Reinach y A. Puech, Les Belles Lettres.

[8] Charles d'Orléans, poesías editadas por P. Champion, CFMA, París, 1956, balada 63.

[9] Empleamos aquí y en adelante la palabra "contacto" como una abreviatura de la expresión "relación de alteridad".

[10] Esta nueva distancia con respecto al contenido de una acción posee un sentido dentro del marco del grupo y hace aparecer, luego, un nuevo tiempo y un nuevo espacio, que se caracterizan por la ausencia de sentido y por la pasividad.

[11] Recordemos que el gran desarrollo de la música en este período se encuentra vinculado a la poesía de que estamos tratando.

[12] Esta duplicación de la vida real por otra vida en la que se remeda la significación de la primera es un fenómeno corriente a fines de la edad media. La relación entre la poesía considerada y la poesía del período

clásico es exactamente la misma que entre los torneos meramente ceremoniales y los de los primeros tiempos, que eran verdaderos combates.

[13] Se podría concebir a título de eslabón intermedio la poesía burguesa religiosa, que imita también a la poesía cortés y le da un sentido nuevo, correspondiente al nuevo horizonte del grupo.

[14] Esta trasmutación de los valores reproduce en otro plano el paso del mundo épico al mundo cortés, en el cual, de igual manera, cosas que antaño tenían un valor intrínseco, como la propiedad, sólo conservan una signicación universal por su relación con valores superiores.

[15] Evidentemente es en el campo religioso donde el asunto aparece con mayor claridad, pero también en el hecho de que ya no es posible concebir, en honor a la verdad, una relación de dominación como si fuera una relación humana.

[16] La estrecha relación con la sociología religiosa aparece también con suma claridad en los estudios de sociología literaria de que disponemos. Además, es posible que la sociología de los pequeños grupos, como el americano —que no conozco—, proporcione indicaciones interesantes sobre la relación de la estructura de grupo con la significación y la estructura de las formas simbólicas. Sería especialmente interesante observar los grupos que, al menos subjetivamente, movilizan todá la persona de sus miembros, como por ejemplo las pandillas de jóvenes.

[17] Las investigaciones recientes muestran que hay en el cuento una "imagen del mundo" muy característica, que los oyentes deben aceptar siquiera con carácter provisional y que los relaciona.

Índice

Imprimió STANDARD S.R.L. Jorge Newbery 1728, Buenos Aires
Septiembre 15 de 1971



La producción y el consumo de las obras literarias tienen lugar dentro del marco de una compleja interacción social en la que lo específicamente individual y lo específicamente social constituyen una trama de difícil acceso. Más allá del sociologismo reductor —para el cual la obra individual no es más que un efecto, entre otros, de la acción de las estructuras sociales— y del individualismo romántico —que supone la efusión avasallante de la inspiración creadora—, la sociología de la literatura constituye su objeto aceptando que la obra literaria no deja de ser individual por inscribirse en un campo de prácticas sociales, ni es menos social por surgir de la historia personal de un autor.